

2m11.2230.1

Université de Montréal

L' architecture comme système de représentation

par

Hélène Benoit

Département de communication

Faculté des arts et des sciences

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)
en communication**

Septembre 1994

Hélène Benoit, 1994



P

90

u54

1994

V.021

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

L'architecture comme système de représentation

présenté par:

Hélène Benoit

a été évalué par les personnes suivantes:

Président-rapporteur: Aude Dufresne

Directeur de recherche: Pierre Boudon

Membre du jury: Luc Giroux

Mémoire accepté le: _____

23/11/1994

Sommaire

Le but de ce travail est d'amorcer une réflexion sur l'architecture, la pratique architecturale en tant que système signifiant, à travers lequel sont représentées des idées, des volontés, des philosophies. En fait, il s'agit de montrer que l'architecture est un outil de communication visuelle, un texte construit à travers lequel il est possible de produire un discours qui nous permet d'accéder à une réalité qui est le reflet de la société qui la produit.

L'architecture est ici considérée non pas simplement en tant que forme bâtie, construite, non pas simplement comme un résultat, mais plutôt comme un processus intellectuel qui part d'un concept - le côté virtuel de l'objet, l'idée - et qui peut donner lieu à un objet réel, construit - le côté concret, matériel de l'objet -. Ce processus intellectuel permet d'établir le rapport entre les idées, l'intention du concepteur et le produit fini, soit la forme architecturale.

La première partie de ce travail expose les éléments qui ont alimenté cette réflexion. Les travaux de Roland Barthes nous ont permis d'identifier un système connoté - sous-jacent - à partir d'un texte ou système dénoté. L'approche d'Aldo Rossi permet de voir et comprendre la ville à partir d'éléments structurants qui sont en relation et par lesquels la ville évolue et se transforme; enfin, le travail de Louis Marin sur l'utopie, l'espace du neutre, permet de faire le lien entre un texte écrit et un texte construit.

La seconde partie est une validation des mécanismes identifiés dans la première partie sur un objet réel construit, le Jardin du Centre Canadien d'Architecture de Montréal. L'analyse nous montrera que l'architecture est représentation. Elle est en fait la représentation d'idées, de savoirs, par ses formes qui agissent comme signes, en inter-relation, référant à une mémoire collective et se traduisant comme un énoncé construit dans et par son contexte de production. Il apparaît clairement que l'architecture

appartient d'abord au monde des idées, de la philosophie, où se positionnent des mécanismes intellectuels et conceptuels qui permettent de construire des schèmes - ou figures - d'organisation dont la forme bâtie est la transposition dans le monde réel.

Le tout est précédé d'une introduction qui situe le contexte de cette réflexion et dans laquelle est exposé le débat qui existe actuellement entre la modernité et le post-modernisme.

Mots-clés: architecture, représentation, signification, urbain, CCA.

Table des matières

<i>Sommaire</i>	p. iii
<i>Liste des figures</i>	p. viii
INTRODUCTION	p. 1
. La crise de la modernité.....	p. 2
. La problématique.....	p. 9
PARTIE I: METHODOLOGIE	p. 17
1. Roland Barthes.....	p. 17
1.1 <i>S/Z</i>	p. 18
2. Aldo Rossi: <i>L'Architettura della Città</i>	p. 22
2.1 Les faits urbains: morphologie et typologie..	p. 23
2.2 Les éléments singuliers et l'aire.....	p. 28
2.3 Le rapport <i>locus</i> /architecture.....	p. 31
2.4 L'évolution des faits urbains.....	p. 33
3. Louis Marin: l'utopie ou la neutralité représentée.....	p. 37
3.1 <i>L'Utopie</i> de Thomas More.....	p. 44
3.2 Disneyland.....	p. 49
PARTIE II: ANALYSE	p. 60
1. Présentation du Jardin du CCA.....	p. 62
1.1 Le contexte.....	p. 62

1.2	Le site.....	p. 63
1.3	Le programme.....	p. 66
1.4	Les composantes.....	p. 67
2.	Le Jardin: au-delà de la description.....	p. 74
2.1	La trame.....	p. 75
2.2	Le plan et l'art d'exposer l'architecture....	p. 76
2.3	La répétition.....	p. 79
2.4	Le discours narratif.....	p. 85
2.5	L'Histoire et la tradition.....	p. 97
2.6	La lecture verticale.....	p. 108
2.7	Les oppositions.....	p. 116
2.8	L'architecture re-définie.....	p. 121
	CONCLUSION.....	p.123
	<i>Annexe: un petit mot sur Melvin Charney.....</i>	<i>p. 126</i>
	<i>Remerciements.....</i>	<i>p.132</i>
	BIBLIOGRAPHIE.....	p.134

Liste des figures

1. Plan d'un village bororo. Le sens de la ville.
(p.13).....p. 12
2. L'Acropole vue du mont Lycabette, au nord-est,
en 1930. L'Architecture de la ville. (p.179).....p. 12
3. Plan de l'Acropole. L'Architecture de la ville.
(p.175).....p. 13
4. Plan approximatif d'Athènes, 2e moitié du Ve
siècle av. J.C. L'Architecture de la ville. (p.175).....p. 13
5. Carte diagramme de Disneyland. Utopiques: jeux
d'espaces. (p.314).....p. 58
6. Structure sémantique de la carte de Disneyland.
Utopiques: jeux d'espaces. (p.315).....p. 58
7. Le Jardin du CCA: maquette d'étude (Melvin Charney,
1987). Centre Canadien d'Architecture: Architecture et
paysage. (p.92).....p. 61
8. La maison Shaughnessy. ARO no 47. (p.17).....p. 65
9. Site futur du Jardin du CCA (photo: Michel Boulet,
1986). Centre Canadien d'Architecture: Architecture et
paysage. (p.89).....p. 65
10. Plan du Jardin du CCA (Melvin Charney, 1987).
Centre Canadien d'Architecture: Architecture et
Paysage. (p.101).....p. 68

11. *L'Arcade* (photo prise en mai 1994).....p. 71
12. *La double Arcade* (photo prise en mai 1994).....p. 71
13. *Vue de l'Esplanade depuis l'Arcade montrant les
Colonnes cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze*
(photo prise en mai 1994).....p. 72
14. *Le Verger* (photo prise en mai 1994).....p. 72
15. *Le Pré* (photo: Geoffroy James, 1990). Paraboles
et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990.
(p.192).....p. 73
16. *Les deux systèmes d'axes urbains* (Melvin Charney, 1987).
Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage.
(p.100).....p. 73
17. *Plan du Jardin et du Centre Canadien d'Architecture.*
ARO no 47. (p.17).....p. 78
18. *Les Maisons de la rue Sherbrooke: le site, 1976.*
Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney,
1975-1990. (p.70).....p. 81
19. *Les Maisons de la rue Sherbrooke: photomontage, 1976.*
Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney,
1975-1990. (p.71).....p. 82
20. *Les Maisons de la rue Sherbrooke: l'installation.*
Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney,
1975-1990. (p.74).....p. 83

21. Les Colonnes allégoriques (Melvin Charney, 1989).
Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990. (p.189).....p. 86
22. La Colonne un vue du sud. Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990. (p.191).....p. 89
23. La Colonne un vue du nord (photo prise en mai 1994).....p. 89
24. Les Colonnes trois, quatre, cinq (photo prise en mai 1994).....p. 90
25. Les Colonnes six et sept (photo prise en mai 1994).....p. 90
26. Les Colonnes huit et neuf (photo prise en mai 1994).....p. 95
27. Les Colonnes dix et onze (photo prise en mai 1994).....p. 95
28. La Colonne onze (photo prise en mai 1994).....p. 96
29. Plan de Versailles (Pierre Le Pautre, 1710).
Atlas historique des jardins européens. (Planche 74).....p. 100
30. Le Bosquet de Bomarzo. Les Mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance......p. 101
31. Vue de l'intérieur du Jardin Faisant Entrée du Désert par la forêt de Marly. Les jardins en France, Le rêve et le pouvoir, 1500-1800. (p.120).....p. 102
32. La Maison Colonne du Désert de Retz. Atlas historique des jardins européens. (Planche 94).....p. 102
33. Le Jardin d'Albon. Les jardins en France, Le rêve et le pouvoir, 1500-1800. (p.100).....p. 103

34. *Le Cortile del Belvedere* (gravure d'Etienne du Pérac).
Les jardins en France, Le rêve et le pouvoir, 1500-1800.
(p.41).....p.103
35. Vue vers le nord dans l'axe de la rue Du Fort à partir
de la *Colonne onze*. Centre Canadien d'Architecture:
Architecture et Paysage. (p.93).....p. 107
36. *La Perspective* (Jean Antoine Watteau, vers 1719).
Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage.
(p.93).....p.107
37. Proposition par Gabriel Thouin pour l'aménagement des
Jardins de Versailles. Atlas historique des jardins
européens. (Planche 144).....p. 109
38. Silos à grains du port de Montréal (carte postale).....p. 113
39. La Hutte primitive. Essai + observations sur
l'architecture. (p.iv).....p. 115

INTRODUCTION

« Le savoir humain contenu par l'urbanité d'une ville est profondément menacé à la fin de ce siècle. Donc, aux efforts qu'on fournit à sauver les forêts de l'Amazonie ou celles du nord du Québec, par exemple, parce qu'elles contiennent des espèces en voie de disparition, etc., il faut ajouter la sauvegarde d'un autre lieu en péril: la ville, les traces des cités qui témoignent de notre existence collective. » (1)

En cette fin de siècle, qui a été dominé par l'idée de modernité et de progrès, on assiste à un regain d'intérêt pour le patrimoine, pour la tradition, pour l'héritage collectif qui nous a été légué par nos ancêtres, à travers lequel on semble justifier notre présent et dans lequel on cherche les bases de notre devenir.

D'où vient cet engouement pour le passé, pour la conservation, caractéristiques d'une culture dite *post-moderniste*? Le préfixe "post" présuppose qu'il y a eu une cassure avec ce qui précédait, le modernisme. L'idéologie post-moderniste est en fait une critique du Mouvement Moderne qui lui-même était une réaction face à l'architecture académique et éclectique. Mais qu'est-ce au juste que la modernité? Une brève genèse de ses origines et des

1 CHARNEY, Melvin. Dans les mines urbaines à ciel ouvert: on creuse les années de plomb, dans *La ville: nouvelles réalités, nouveaux espaces, nouvelles pratiques*. Revue de l'aménagement no 8, numéro spécial 25e anniversaire de la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, 1993. p.17.

grands principes qui y sont véhiculés nous aidera à situer la tendance post-moderniste et à fixer les enjeux de l'architecture aujourd'hui.

. *La crise de la modernité*

La révolution industrielle du XIXe siècle constitue un point tournant dans l'histoire et la pensée architecturale. A la ville industrielle correspondent de nouvelles fonctions urbaines, un nouvel ordre et l'éclatement des anciens cadres. L'exode massif des populations rurales vers les grands centres a provoqué une augmentation démographique dans les cités si rapide qu'elles n'ont pas eu le temps de s'adapter. Cela a provoqué un désordre urbain qui a résulté en des conditions de vie insalubres et pratiquement intolérables. Face à ce constat, les gouvernements et l'élite intellectuelle se sont vus forcés de faire une réflexion sur la ville qui fut une démarche à la fois descriptive et politique.

Ce désordre a naturellement amené son antithèse, un retour à l'ordre qui s'est traduit par une réflexion déployée dans l'imaginaire et qui a pris la forme de l'utopie. Toutes sortes de modèles sont alors proposés. Qu'il s'agisse du Phalanstère de Fourier, de l'Icarie d'Etienne Cadet, du Familistère de Guise de Jean-Baptiste Godin..., tous ces modèles ont en commun la valeur exemplaire et le caractère reproductible des constructions imaginées; ce sont des images holistiques - c'est-à-dire indissociables de la somme de leurs détails -, des entités autonomes sans lieu précis, imaginées dans un "non-lieu" idéal (c'est le thème de la *tabula rasa* que nous expliciterons dans les pages suivantes). Tous ces modèles théoriques sont conçus comme des systèmes de construction inspirés des besoins de l'homme et ayant pour objectif, pour certains, le rendement maximum, pour d'autres, la perfection.

C'est à partir de ces réflexions théoriques et philosophiques que s'est développé ce qu'on a appelé la modernité, un courant de pensée auquel sont associés, entre autres, le Bauhaus de Walter Gropius, ainsi que des architectes tels Le Corbusier, Mies Van der Rohe et Frank Lloyd Wright. Alors que les modèles utopiques représentaient des solutions théoriques basées sur des structures économiques et sociales, le travail des modernistes a ralié théorie et pratique en proposant des réalisations basées sur des structures techniques et esthétiques. L'idée-clé du Mouvement Moderne est la "modernité". L'insalubrité, le manque d'hygiène qui ont résulté d'un exode trop rapide ont provoqué, chez les architectes, une réaction radicale qui fut de renier l'architecture traditionnelle ou classique qui ne semblait plus adaptée à la réalité contemporaine. Les architectes du Mouvement Moderne, en réaction aux problèmes apportés par l'industrialisation, proposent alors une architecture de masse, fonctionnelle. L'architecture devient construction; toute idée de représentation stylistique est rejetée et remplacée par un système de représentation basé sur l'idée de l'industrie, qui procède par la figuration et l'abstraction (les travaux des constructivistes - début XXe siècle - sont la métaphore monumentale de l'harmonie d'un nouvel ordre social). On cherche à se libérer de la Nature et de la Culture; on pense l'architecture comme un outil universel.

« Il faut oublier les formes d'imitation tactiles, visibles et matérialistes; par contre, les signes démontrant les relations de l'architecture et de la nature d'une part ou de l'architecture et de sa propre histoire de l'autre, sont considérés comme fantaisie et charme de la culture qui n'a pas encore atteint l'âge de raison. » (2)

2 PORPHYRIOS, Demetri. Quatremère de Quincy, De l'imitation: 1823. Ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980. p. VIII.

Cette période est caractérisée par le refus de *mimesis*, le refus et l'abandon de tous les styles développés aux XVIIIe et XIXe siècles au profit d'un style "fonctionnel". C'est ce qu'on a appelé le principe de la *tabula rasa*, ce qui signifie repartir à zéro, ne plus tenir compte de tout ce qui s'est fait jusqu'à date. Cela a donné lieu à une architecture dite "du bulldozer", qui s'ancre dans son propre présent, qui ne fait référence qu'à elle-même, qui cherche ses propres fondements, dominée par un principe-clé: l'efficacité. Le Mouvement Moderne représente un bouleversement général au niveau des idées, un changement politique et idéologique radical.

A l'époque de la Grèce Antique, la société était dominée par un rapport Nature/Culture qui reflétait un état d'équilibre. Il existait alors un chevauchement harmonieux entre la ville et la campagne. La sculpture, la peinture, l'architecture témoignent de l'importance et du respect que l'on accorde à tous les éléments naturels (eau, terre, soleil...) sans lesquels la vie serait impossible. Les sociétés du Moyen-Age sont, quant à elles, complètement orientées vers Dieu, l'être suprême à qui l'on doit la vie, la mort, le rôle que l'on exerce dans la société. Le modernisme, en réaction au passé, s'est développé autour du principe de l'autonomie de l'objet; l'homme devient le seul responsable de son présent et de son futur. Nature, Culture, Sacré sont supplantés par la technologie.

L'obsession de l'hygiène, de la transparence - une réaction à l'encombrement et au désordre des villes industrielles - se traduit par une architecture qui propose de vraies "machines à habiter", des "villes-outils" rendues possibles par les nouvelles technologies du fer et du verre. A la ville surpeuplée on oppose des bâtiments en hauteur, autonomes, issus d'une volonté de dédensification. La *fonction* devient le critère de base de toute architecture, d'où ce principe célèbre: «la forme suit la

fonction». Résultat: une architecture autonome, fonctionnelle, de série, qui propose des structures universelles, détachées de tout contexte, aux formes épurées, où l'ouvert prédomine sur le fermé.

Les excès, les abus des modernistes ont donné naissance à une critique qui a reproché à l'architecture fonctionnaliste une perte du style et du lieu, d'où découle la perte du sens de l'architecture. Cette réaction s'est traduite par deux tendances, deux écoles de pensée qui se sont développées dans les années soixante.

La première tendance, très répandue aux Etats-Unis, est celle que l'on a qualifiée de post-moderniste. Robert Venturi a été le premier à publier un manifeste critiquant ouvertement les règles et les principes du modernisme. Dans son livre *Complexity and contradiction in architecture*, publié en 1966, Venturi dénonce l'absence ou l'épuisement du style qui résulte de l'architecture moderne (pensons, entre autres, à la devise de Mies Van der Rohe: *less is more*). Pour lui, l'ambiguïté, la complexité, permettent une richesse du sens que l'on a vue disparaître au profit de la clarté et du culte de la simplicité développés par les modernistes. Au mono-fonctionnel des modernistes, il oppose le multi-fonctionnel. Il fait l'éloge de l'architecture commune, vernaculaire; son apologie de la rue principale (élément qui avait complètement disparu avec l'architecture moderne) rappelle le besoin d'une architecture conventionnelle. Contrairement à la position moderne, qui part du principe de la *tabula rasa*, ce que Venturi propose c'est une réconciliation avec la réalité présente ce qui permet d'établir un *continuum* passé-présent-futur.

Malheureusement, de cette volonté de ré-introduire dans le présent les éléments de culture délaissés par les modernistes a résulté une architecture qui ressemble à un collage d'éléments empruntés à une histoire universelle. C'est comme si l'on

cherchait à "esthétiser" les productions anonymes de la modernité. Comme le mentionne Demetri Porphyrios dans son introduction à la re-publication de *l'Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts* de Quatremère de Quincy (3), la citation stylistique fait son apparition:

« L'avant-garde contemporaine - profil transversal des exercices volumineux relatifs à la citation historique - a été un ultime effort de la part d'un professionnalisme désenchanté visant à reprendre l'«aura perdue» de son architecture; cette fois non pas par un éclectisme stylistique, ni par un expressionnisme physionomique ou une abstraction sculpturale, mais en revanche par *décorum cité hors contexte*. La précision *hors-contexte* a dans ce cas, un double sens: le premier se rapporte au cadre *social*, le second au cadre *iconographique*. Par

-
- 3 Antoine Chysostôme QUATREMERE DE QUINCY (1755-1846). Né d'une famille bourgeoise, Quatremère de Quincy fit d'abord carrière comme artiste-sculpteur. Homme de science et d'autorité, il eut une vie publique mouvementée; il est considéré comme l'un des plus grands théoriciens de l'architecture. Fasciné par l'Antiquité et l'Art Antique, il fut un des derniers témoins de l'humanisme classique qui domina le XVIIIe siècle, caractérisé par une volonté d'imiter la nature ou plutôt les lois, les leçons qu'elle nous offre. Par ses ouvrages, il chercha à rétablir les bases, formuler le système philosophique des arts et de l'architecture. Parmi ses oeuvres les plus importantes, notons: *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 vol., Librairie Adrien le Clère, Paris, 1832; et *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts*, Treuttel et Würtz libraires, Paris, 1823.

conséquent l'architecture contemporaine, tenue par un héritage social et iconographique déplacé interroge la densité agréablement matérialiste de son inconscient: elle caresse narcissiquement son corps de culture désespérément fragmenté transformant chaque iota récupéré en un mythe, tout en caricaturant sa propre histoire. En adoptant l'entière des débris physiques et culturels sous prétexte d'un «pluralisme multivalent» et en affirmant également leur esthétisation, l'architecture contemporaine est parvenue à effacer la possibilité d'un langage cohérent, court-circuitant ainsi tout discours important: cette architecture ne connaît pas la parole, le regard, la création d'objets, le processus de production, les priorités de dépenses, l'organisation territoriale, le degré d'instruction historique; elle est tout simplement une architecture de curiosité désenchantée. » (4)

Le résultat de cette tendance est le kitsch, une caricature culturelle, un pastiche.

La seconde tendance, plus européenne, est le prolongement de l'idéologie "culturaliste" initiée par John Ruskin au XIXe siècle. La pensée de Ruskin est orchestrée autour de la notion de culture artisanale. Le problème de la ville est regardé en parallèle avec la structure du rapport social. L'organisation de la société doit répondre à des critères qui proviennent des besoins spirituels des hommes, et non pas de ses besoins matériels, qui se reflètent dans ce qu'on appelle la "Culture". Aux prototypes fonctionnalistes, Ruskin oppose la spécificité des bâtiments qui dépend du site et de la façon dont les individus s'approprient et utilisent ces édifices. Chaque ville est ainsi perçue comme une entité distincte, qui est le reflet de la société artisanale qui l'habite. L'approche de Ruskin est anti-industrialiste; sa vision de la ville est fondée sur un projet social, culturel et politique. Comme

4 PORPHYRIOS, Demetri. Op. Cit. p. IX.

l'indique Françoise Choay,

«...Ruskin fait une découverte que nous sommes seulement maintenant en mesure de comprendre: à travers les siècles et les civilisations, sans que ceux qui l'édifiaient ou la vivaient en fussent conscients, la ville a joué le rôle mémorial de monument: un monument qui, paradoxalement, n'avait pas été et n'était pas élevé à cette fin: mais un monument qui, à l'instar de tous les villages et établissements collectifs traditionnels du monde, possédait, à un degré plus ou moins contraignant, le double et merveilleux pouvoir d'enraciner ses habitants dans l'espace et le temps.» (5)

Dans la même tradition, il faut citer l'architecte viennois Camillo Sitte qui propose une vision esthétique et passéiste (ancrée dans l'histoire) de la ville. Il fut le premier à parler de morphologie urbaine. Sitte a étudié le tissu urbain de plusieurs villes anciennes au niveau de leur organisation formelle, de leur volumétrie, «...du jeu des différences dans la contiguïté des éléments bâtis...[afin de]...découvrir des principes ou des règles qui permettraient de créer une nouvelle beauté urbaine.» (6). Sitte reconnaît que les cités antiques ne sont pas adaptées aux sociétés industrielles, mais il cherche des principes qui permettraient aux architectes de l'ère industrielle de mettre en oeuvre un esthétique urbaine qui serait propre à son époque. Pour lui, l'architecture dite "fonctionnaliste" signifie la disparition de la beauté urbaine que l'on retrouvait dans l'aménagement des

5 CHOAY, Françoise. Patrimoine urbain et aménagement du territoire: enjeux et nouvelles perspectives, dans *La Ville: nouvelles réalités, nouveaux espaces, nouvelles pratiques*. Loc. Cit. (1993). p. 13.

6 Ibidem. p. 13.

espaces publics (places, rues...) des petites villes anciennes (Bruges, Nuremberg...).

En 1966, Aldo Rossi publie *L'Architettura della Città*, un livre qui énonce les principes d'une analyse urbaine typomorphologique. Son livre, tout comme celui de Venturi, est une réaction au Mouvement Moderne et à l'éclatement de la ville - chose perdue - que cela a provoqué. Nous aurons l'occasion de reprendre les éléments de son approche dans la première partie de ce travail. Pour l'instant, je me contenterai d'en résumer les points majeurs. Pour Rossi, la ville est un tout, constitué de parties, en constante mutation, défini par ses formes bâties. Lieu de l'Histoire et de la Mémoire collective, la ville se développe autour de faits urbains dont les plus signifiants sont les permanences - les constantes au milieu de la ville en transformation - et les aires de résidence. Au fonctionnalisme et au zoning des modernistes, Rossi oppose la morphologie urbaine qui constitue l'essence même de l'architecture et de la ville. Alors que le post-modernisme copie des éléments stylistiques, Rossi propose de regarder l'architecture comme un rapport entre un schème mental (des principes conceptuels d'organisation) - le type -, et l'objet - le bâtiment -.

Pour les critiques du Mouvement Moderne, toute architecture prend racine dans des "patterns" issus de la tradition et s'inscrit à l'intérieur d'une continuité spatio-temporelle. Le projet moderne, qui se voulait autonome et auto-référentiel, se trouve ainsi morcelé, brisé.

. *La problématique*

Le débat à propos de la modernité nous amène à ne plus concevoir l'architecture, l'agglomération urbaine en termes de modèles et de fonctionnalisme, mais comme un système de

significations.

« Pour l'auteur des *Pierres de Venise* [Ruskin], l'architecture est le seul moyen dont nous disposions pour conserver vivant un lien avec un passé auquel nous sommes redevables de notre identité, et qui est constitutif de notre être. » (7).

A la première utilité de l'architecture, celle d'abriter, qui correspond à une action, se rajoute une seconde fonction, visuelle, qui correspond à une perception, qui est de l'ordre du discours et qui a le pouvoir de nous rappeler les faits, d'exprimer des sentiments, des intentions. Accepter de voir l'architecture comme un texte, comme le lieu d'une réflexion idéologique, c'est, en fait, accepter la ville en tant que concept, en tant qu'expression d'un savoir-faire collectif, d'un ensemble de pratiques signifiantes qui sont partie intégrante de notre identité.

Architecture et société sont indissociables. A travers l'architecture, on peut accéder à une vision de la ville et de sa structure puisqu'elle est la représentation de l'idéologie dominante d'une société donnée. La ville est, en fait, la synthèse d'une série de valeurs qui sont le miroir de la collectivité qui la produit et l'habite. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à regarder l'organisation spatiale des deux exemples suivants.

Le plan du village bororo (Fig. 1), étudié par Claude Lévi-Strauss (8) et repris par Françoise Choay, est, à ce sujet, assez

7 CHOAY, Françoise. L'allégorie du Patrimoine. Ed. du Seuil, Paris, 1992. p.108.

8 LEVI-STRAUSS, Claude. Anthropologie structurale. Ed. Plon, Paris, 1958, chap. VII et VIII.

éloquent:

«Celui-ci est constitué de huttes groupées par trois et disposées concentriquement autour d'un espace dont le centre est occupé par une hutte plus grande, dite maison des hommes. Deux axes imaginaires, N.-S. et E.-O., partagent l'aire centrale en deux fois deux moitiés qui reçoivent chacune un nom. Ces divers éléments (hutte, maison, fraction d'aire centrale) forment système; dépourvus d'autonomie individuelle, ils ne prennent de sens que les uns par rapport aux autres, et leurs relations sont définies à leur tour par des règles qui renvoient à l'ordre cosmologique et aux rituels religieux, aux structures du commandement et à l'organisation du travail, aux systèmes de parenté et aux règles du mariage. Chez les Bororo, la position de ma case dans le village fixe une fois pour toutes mon activité économique, mon rôle dans les cérémonies religieuses, mes choix possibles en matière de conjoint. Davantage, la «structure du village ne fait pas que permettre le jeu raffiné des institutions; elle résume et assure les rapports entre l'homme et l'univers, entre la société et le monde surnaturel, entre les vivants et les morts». Bref, elle engage l'ensemble des conduites sociales. Le système construit est saturé de significations.» (9)

Il en est de même pour l'organisation des cités grecques dont Athènes est l'expression la plus pure. Athènes est la représentation matérielle du concept de la ville, de la *polis* (10). Ce qui est à l'origine d'Athènes, c'est plusieurs bourgades organisées par familles, dispersées à travers la campagne, qui

9 CHOAY, Françoise. Sémiologie et urbanisme, dans *Le sens de la ville*. Ed. du Seuil. Paris, 1972. p. 12.

10 ATHENES. Voir à ce sujet l'ouvrage de Marcel Poëte, Introduction à l'urbanisme, éd. Anthropos, coll. Société et Urbanisme, 1967, chap. VIII.

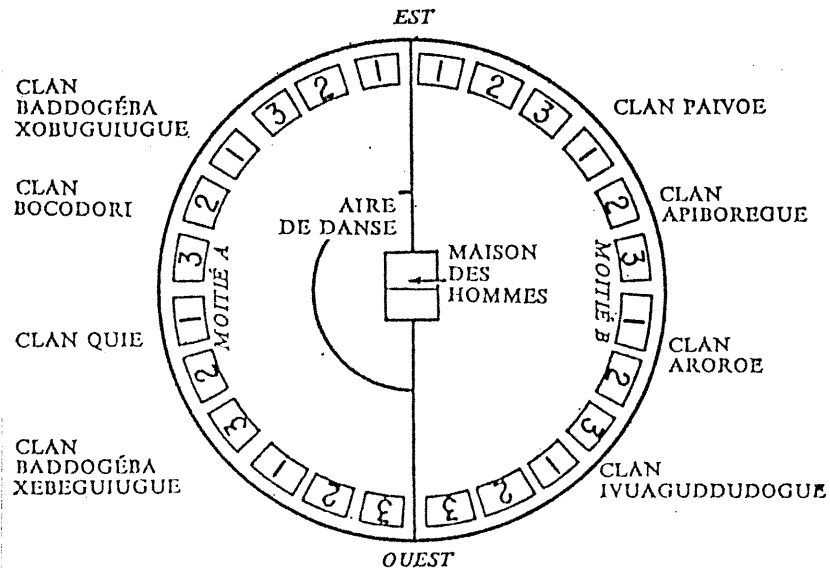


Fig. 1: Plan d'un village bororo.



Fig. 2: L'Acropole vue du mont Lycabette, au nord-est, en 1930.

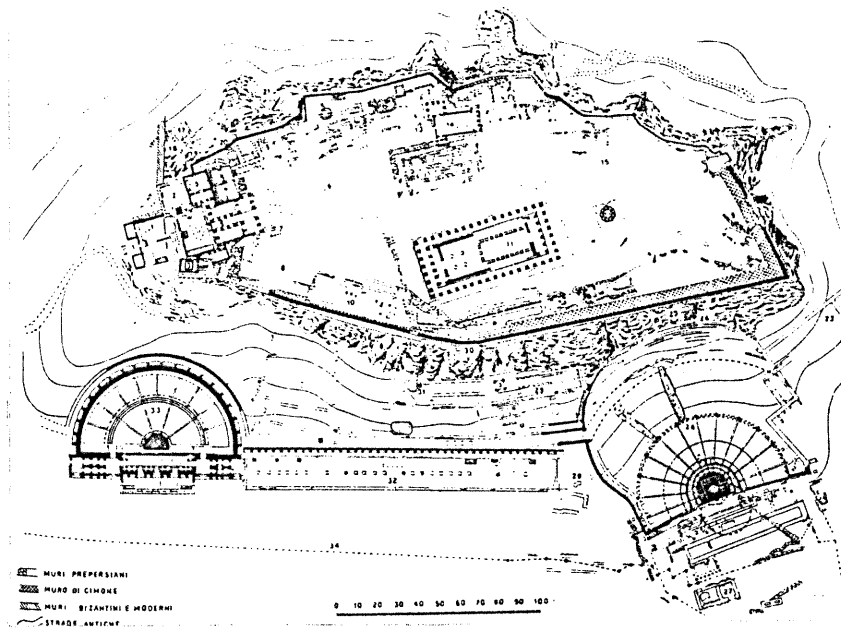


Fig. 3: Plan de l'Acropole.

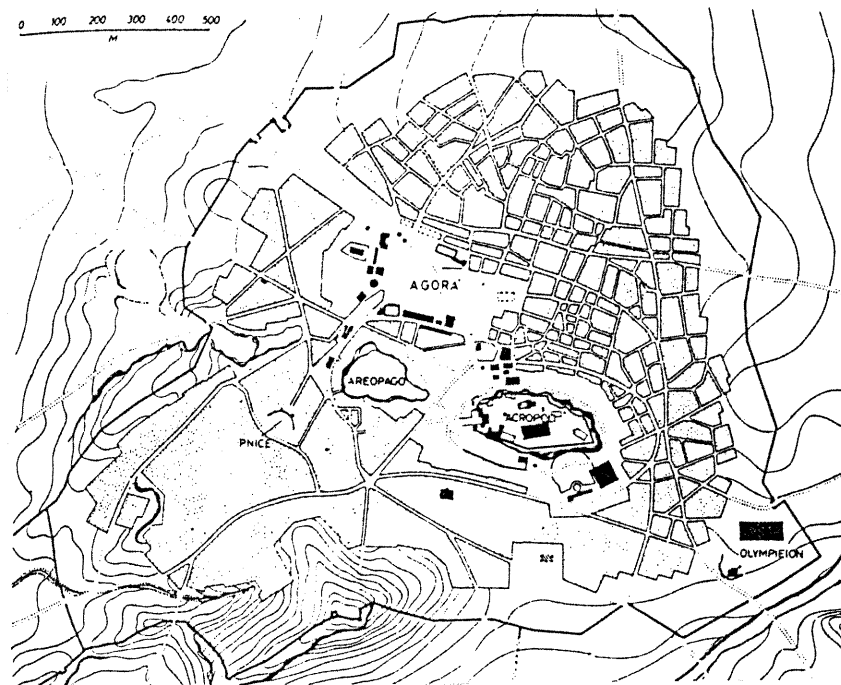


Fig. 4: Plan approximatif d'Athènes, 2e moitié du Ve siècle av.J.C.

cultivent la terre. Chaque bourgade était autonome économiquement et politiquement. C'est Thésée qui créa un Conseil unique. Athènes est, à ce moment-là, constitué par l'Acropole (Fig. 2 et 3). Les Athéniens continuent d'habiter la campagne; la ville est le lieu commun du culte, le centre politique, commercial et un refuge en cas de guerre. La *polis* est en fait une ville-état. L'organisation d'Athènes, à cette époque, correspond bien plus au concept de *polis* qu'à une organisation où les citoyens sont concentrés dans un espace restreint.

Plus tard, avec l'augmentation de l'activité commerciale, se développe la ville basse autour de la place du marché, l'Agora. Lorsque la monarchie est détrônée par la démocratie, l'Agora devient également le lieu des activités juridiques. Athènes est ainsi à l'image de la ville-état caractérisée par l'égalité des citoyens et leur participation au gouvernement. Elle est le résultat d'une évolution naturelle et reflète un rapport harmonieux Nature/Culture. Son territoire se divise en trois: l'Acropole - lieu sacré-, l'Agora -lieu public-, les résidences -lieux individuels- (Fig. 4). La ville réalise ainsi l'image mentale de la *polis*.

Ces exemples suffisent à montrer que l'architecture signifie et représente, et ne peut être simplement considérée pour sa finalité utilitaire ou comme un processus de fabrication. Il faut apprendre à regarder la ville, à observer la diversité de ses formes et la manière dont elles se complètent; il faut regarder la forme architecturale en tant qu'énoncé construit dans et par son contexte de production, l'architecture étant considérée comme un mode de représentation des idées, de savoirs, de valeurs, comme le reflet d'une culture, d'une société; car toute architecture qui refuse de parler de la société est réduite au silence et au discrédit.

Ne pas limiter l'architecture à un objet-témoin des prouesses

technologiques de l'ère industrielle, mais plutôt maîtriser les moyens de construction pour participer à la production d'un discours signifiant. L'analyse structurale de la morphologie urbaine permet de définir des systèmes de rapports, de créer des structures souples, de faire apparaître les trames communes des différents systèmes sémiologiques liés à la ville, de faire ressortir les mécanismes qui sont à la base du processus de conception et, ainsi, d'élaborer un langage architectural rationnel et signifiant. Le bref survol du débat entourant la modernité et le post-modernisme que nous avons exposé a permis de révéler la "faille" qui les sépare et le contexte de la réflexion sur l'urbain et la représentation que ce travail propose. En tentant de combler cette faille, par le biais de la problématique de la représentation, nous touchons au problème de la récupération et de l'intégration du modernisme, comme fragment, à l'intérieur du *continuum* passé-présent-futur qui caractérise la ville.

Ce travail est divisé en deux parties. La première a pour objectif d'identifier et de décrire les mécanismes abstraits d'une analyse de type structurale applicables à des objets non-verbaux. Les éléments qui ont alimenté cette réflexion sont issus des travaux de Roland Barthes dans *S/Z*, d'Aldo Rossi dans *L'Architecture de la ville* et de Louis Marin dans *Utopiques: Jeux d'espaces*. La seconde partie tente de reprendre, sur des objets choisis, les mécanismes abstraits identifiés dans la première partie. Pour ce faire, j'ai choisi de regarder le travail de l'architecte et artiste montréalais Melvin Charney. Depuis des années, Charney défend l'idée d'une architecture du discours qui signifie, qui laisse des traces et qui est porteuse d'indices sur la réalité qu'elle représente. Bien que la majorité de ses réalisations ont été présentées sous forme d'expositions temporaires, ses récentes oeuvres ont été des installations permanentes. L'analyse de son Jardin du Centre Canadien d'Architecture nous montrera que l'architecture, en tant que moyen de mettre en forme un discours, est au coeur de son travail et de

ses préoccupations; c'est pourquoi la position et les recherches de Melvin Charney, dans le cadre de ce travail, sont des plus pertinentes.

. PARTIE I : METHODOLOGIE .

1. ROLAND BARTHES

Les travaux de Roland Barthes s'inscrivent à l'intérieur d'un courant de pensée appelé *structuralisme*, et qui consiste à analyser un "texte" afin d'en faire ressortir une structure, dite universelle - c'est-à-dire commune à d'autres formes de textes - grâce à laquelle est "construit" le sens de l'objet analysé.

Si l'on accepte le modèle du langage humain développé par Karl Bühler (*Sprachtheorie*, 1934) (1), les travaux de Barthes se situent au niveau de la deuxième dimension de ce modèle, la dimension sémiotique, qui cherche à identifier les processus ou règles qui permettent de coder ou d'articuler le message. Cette dimension traite l'aspect symbolique de l'objet construit; elle agit au niveau de l'iconographie, donc de l'esthétique.

Comme la plupart des approches sémiologiques, donc qui étudient les systèmes de signes, la démarche de Barthes trouve ses

1 Karl, BUHLER. Nous référons ici au modèle fonctionnaliste du langage humain de Bühler qui, selon Pierre Boudon, s'articule selon trois dimensions: la dimension psycho-sociale qui est celle des codes communicationnels qui relie le destinataire et le destinataire; la dimension sémiotique qui établit la relation code/message à travers un système symbolique dérivé des principes saussuriens; la dimension épistémologique qui traite de la philosophie du langage et qui explore comment le système symbolique du langage reflète le monde.

fondements dans les principes de linguistique structurale développés par Ferdinand de Saussure, principes que l'auteur ré-applique à des objets non-linguistiques. C'est dans *Eléments de sémiologie* (2) que Barthes a repris et commenté les quatre grands principes saussuriens: langue et parole, signifié et signifiant, système et syntagme, dénotation et connotation.

A partir de ces éléments, Barthes a exercé une activité structuraliste dont le but est de comprendre le système de signification d'objets sémiologiques observables, qui ne se limitent pas à la langue, afin de construire un schéma qui permet de résumer ces objets.

Dans *S/Z*, Barthes se livre à cette activité sur la nouvelle *La Sarrasine* de Balzac, et un survol du travail de découpage et de classement des divers éléments qui composent cette nouvelle nous permettra de mieux visualiser le processus de lecture auquel Barthes s'est adonné.

1.1 *S/Z*

Pour faire l'analyse de *La Sarrasine*, Barthes a procédé à un travail méthodologique qui consiste à découper le texte en instances, ou unités constitutives, qu'il appelle *lexies* et ce, au fur et à mesure qu'elles apparaissent au lecteur (c'est-à-dire sans en modifier l'ordre chronologique) pour ensuite les classer, les regrouper sur l'axe paradigmatique du récit. En d'autres mots, le

2 BARTHES, Roland. *Eléments de sémiologie*, repris dans *L'Aventure sémiologique*. Seuil, Paris, 1964. p. 20 à 80.

système dénoté est découpé et les éléments sont regroupés selon un système connoté qui permet de trouver d'autres sens au texte et ainsi d'accéder à sa polysémie. Car, selon Barthes, tout texte est pluriel, c'est-à-dire qu'il est soumis, en quelque sorte, à l'évaluation du lecteur dont le résultat peut varier d'une lecture à l'autre, dépendant du point de vue que l'on adopte et des éléments retenus comme éléments pertinents à la lecture que l'on entreprend.

Barthes ne cherche pas à dégager du texte "la" structure universelle, commune à tous les textes, car cela équivaldrait à nier la *différence* du texte. C'est cette différence qui, selon Barthes, permet l'existence de plusieurs voies d'accès à un texte; soumettre le texte à l'évaluation et à l'interprétation du lecteur consiste à faire du lecteur un élément actif de la production du texte. A la notion d'évaluation est donc associée la notion du lecteur/producteur de texte, tandis que la notion d'interprétation est associée à la notion de polysémie. Evaluer un texte c'est exercer une activité de production sur un texte à travers sa lecture. Interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens mais c'est apprécier de quel pluriel il est fait, c'est reconnaître l'existence de plusieurs systèmes de sens.

A partir du moment où le lecteur devient actif et qu'il participe à la *production* du texte, on peut parler d'un système de connotation ou d'une littérature du signifié, c'est-à-dire de sens induits dans le dialogue entre l'auteur et le lecteur. Ces deux systèmes (dénoté et connoté) permettent au texte de fonctionner comme un jeu. La connotation permet de trouver des sens au texte. Plus le texte est pluriel, moins il est écrit avant que le lecteur ne le lise.

Dans *S/Z*, Barthes a donc découpé le signifiant-tuteur en courts fragments ou unités de lecture (qui n'ont aucune dimension précise), appelés *lexies*, de manière arbitraire, en fonction de la

densité des connotations induites, de manière à limiter à trois ou quatre le nombre de sens attribuables à chaque *lexie*. Il s'agit d'établir la pluralité du texte en y apportant plusieurs critiques par la voie du commentaire. Le texte-tuteur est ainsi sans cesse brisé, sans égard pour ses divisions naturelles, syntaxiques ou grammaticales.

Une fois le découpage effectué, les *lexies* seront classés, regroupés selon cinq codes établis par Barthes: les termes formels autour desquels une énigme évolue; le champ sémantique ou thématique; le champ symbolique; le champ proairétique où les séquences sont organisées autour de comportements, d'actions; les codes culturels qui indiquent quel type de savoir est cité. Chaque code correspond à l'une des forces ou voix dont est tissé le texte. L'écriture devient une sorte d'activité de tissage de ces cinq voix.

Ces quelques principes permettent à Barthes de cataloguer chaque *lexie* selon qu'il réfère à un ou plusieurs codes de lecture et, ainsi, de construire une trame sous-jacente au récit qui oriente les conclusions que l'on peut en tirer. Barthes arrive ainsi à identifier certains thèmes propres au récit comme ceux de la beauté ou de la richesse. A titre d'exemple, le champ symbolique est orchestré autour du thème de la castration, thème autour duquel se distribuent les personnages du récit. On arrive ainsi à cerner la façon dont le champ herméneutique (qui correspond à la voix de la vérité) est construit. Les codes culturels, quant à eux, donnent un sens réaliste au récit; ils permettent d'ancrer certains faits ou événements à la réalité; et ainsi de suite...

On voit aussi comment les personnages du récit sont construits comme des combinaisons de signes. C'est le fonctionnement de chaque code identifié et son lien avec les autres codes qui permet de construire le récit et de lui donner une direction.

Il apparaît ainsi que le sens du texte ne réside pas dans ses «...interprétations mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures, dans leur système pluriel. »(3). Le sens du texte se déploie sur plusieurs niveaux qui se complètent et s'explicitent l'un, l'autre.

3 BARTHES, Roland. S/Z. Coll. Tel quel, Ed. du Seuil, Paris, 1970. p. 126.

2. ALDO ROSSI: *L'ARCHITETTURA DELLA CITTA* .

Aldo Rossi est un architecte contemporain qui a su combiner la recherche théorique, l'enseignement et une pratique architecturale dont témoignent les nombreuses réalisations qu'il a signées. Nombreuses ont été ses publications, mais son livre le plus important fut sans aucun doute *L'Architettura della Città* (1), un ouvrage qui propose un regard nouveau sur l'architecture, sur la ville, et qui sera le point de départ d'une nouvelle école de pensée: *la Tendenza*.

Comme nous allons le voir, Rossi remet en question les principes à la base du Mouvement Moderne telle la notion de "fonctionnalisme" qui veut que "la forme suive la fonction". Sa *théorie de la permanence* permet de démontrer comment certaines formes bâties traversent les époques et constituent des points charnières de la ville. Alors que les fonctions à l'intérieur de ces faits urbains se succèdent, la forme, elle, reste. Toute la théorie de Rossi est élaborée autour d'une compréhension de la ville à travers son architecture en tant que fait collectif et témoignage de la mémoire collective. La ville se construit autour de deux *faits urbains* principaux et constitutifs: les *éléments premiers* et les *aires de résidences*.

Ce que Rossi propose c'est une méthode d'analyse, basée sur l'identification de faits urbains dans la ville, ceux-ci appartenant soit à la sphère privée, soit à la sphère publique de l'espace urbain, et aux relations que ces deux sphères

1 ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Marsilio Editori, Padova, 1ere éd. 1966.

entretiennent entre elles. Cette démarche est une étude comparative qui permet d'arriver à une classification des faits urbains sur la base de *typologies* relevées; elle permet également d'identifier les forces qui agissent sur la ville et qui participent de son évolution, et ce, de manière permanente et universelle.

Cette re-lecture de la ville, qui se veut rationnelle et analogique, est effectuée en quatre étapes: d'abord un examen et une classification des faits urbains et l'introduction de la notion de *typologie* qui permet de relever des constances au niveau des traits, des caractères, des *habitus*; ensuite une analyse de la structure des faits urbains, de la ville considérée comme un tout constitué de *parties*; puis l'examen des faits urbains par rapport à leur contexte, que Rossi a appelé *locus*, et où on justifie une approche qui se veut historique; enfin l'étude des forces qui agissent sur la ville.

2.1 LES FAITS URBAINS: MORPHOLOGIE ET TYPOLOGIE

La particularité de l'approche de Rossi est d'aborder l'étude de la ville au niveau de sa forme, de sa morphologie. Toute sa théorie a été développée autour de l'idée de la ville perçue comme un artefact, une forme construite et non pas simplement comme un plan divisé en zones correspondant à des fonctions (administratives, résidentielles, agricoles, de circulation...). On voit là une première remise en question des principes du Mouvement Moderne.

Pour Rossi, la ville est un tout et nous pouvons la comprendre par le biais des faits urbains, ces fragments de ville ou parties du tout, qui agissent comme éléments structurants et dont la fonction actuelle peut être différente de leur fonction d'origine.

C'est donc dire que la forme est indépendante de la fonction, que c'est elle qui structure la ville; ce ne sont donc pas les fonctions. La forme, organisée dans le temps et dans l'espace, est un lieu de mémoire et elle permet d'établir le rapport avec la collectivité qui la produit, ce qui lui confère un rôle symbolique. Voilà donc la base de l'ouvrage de Rossi à travers lequel il pose un regard sur la ville en étudiant la morphologie urbaine qui est, selon lui, «...la description des formes des faits urbains.» (2).

Parmi ses préoccupations, il y a celle de comprendre la ville comme un système logique, qui possède son langage propre, ses codes et ses règles de formation, qu'il est possible de déduire ou tout simplement de faire "apparaître" par une observation et une description attentive des faits urbains que l'on peut ensuite classer en fonction du rôle qu'ils jouent dans l'évolution du tout qu'est la ville, et de la relation que chacun d'eux entretient avec les autres et le tout. Ce système - la ville -, bien qu'il soit d'abord utile à l'homme - l'homme l'ayant conçu pour se mettre à l'abri des intempéries et pour se regrouper en société -, est aussi le témoignage des valeurs de cette société, qui évoluent avec elle, qui font partie de notre mémoire collective, et ce, grâce à la permanence des faits urbains. C'est la permanence des formes bâties qui nous permet d'intégrer à notre réalité présente l'héritage de notre passé. On ne peut nier l'Histoire. La ville est donc une représentation de la condition humaine et c'est par le biais de cette finalité esthétique qu'elle met en forme la réalité.

2 ROSSI, Aldo. L'architecture de la ville. Architectures, Livre & communication, Paris, 1990 (3e éd.) p. 21.

Pour arriver à une classification des faits urbains et à établir quelle relation chacune de ces parties a avec la ville, Rossi introduit la notion de *typologie* (3) qu'il emprunte directement à Quatremère de Quincy. Ce dernier, mieux que personne, a su définir et différencier le *type* et le *modèle*. Le *type* est un principe logique, directement lié aux formes et aux modes de vie, qui précède la forme et la constitue. C'est en fait la règle qui permet à l'architecture de prendre forme, une constante qui précède tout fait architectural. Alors que le modèle est quelque chose à être copier point par point, le *type* est l'idée d'un élément qui sert de règle au modèle; au modèle correspond une forme unique qui se répète sans cesse, tandis qu'un seul *type* peut engendrer une multitude de formes différentes. Le *type* ne peut être identifié à une forme particulière et toute forme ne peut être réduite qu'à un seul *type*. Le *type* est en fait l'idée même de l'architecture. C'est en reliant chaque forme à une *typologie* que Rossi parvient à une classification des faits urbains et que l'on peut comprendre le rôle de chaque *type* dans le tout, comment le *type* intervient dans la ville. Cette interaction des éléments constitutants de la ville, Jean-Louis-Nicolas Durand l'avait déjà bien comprise et Rossi n'a fait que reprendre ses propos: « De même que les murs, les colonnes, etc, sont les éléments dont se composent les édifices, de même les édifices sont les éléments dont se composent les villes. » (4).

Nous commençons déjà à avoir une idée de ce que Rossi appelle un fait urbain. Certaines de ses caractéristiques peuvent maintenant être énoncées; les notions d'identité, de *locus*, de

3 Ibidem. p. 26.

4 Ibidem. p. 25.

Mémoire et de "dessin" (en tant que forme esthétique) lui sont directement reliées. Nous remarquons une absence: la notion de fonction. Si nous suivons la logique de Rossi, la fonction ne peut contribuer à le définir puisque, nous l'avons déjà dit, le fait urbain, au fil du temps, peut être appelé à abriter plusieurs fonctions. Si la fonction servait à définir le fait urbain et que pour chaque fonction correspondrait une forme, il n'y aurait aucune transmission de la culture au fil du temps, ce qui est contredit par l'observation des villes où nous vivons.

Mais revenons sur le problème de la classification. Bien que fondamentale dans l'approche de Rossi, la notion de typologie n'est qu'un des éléments mis en oeuvre dans le processus de classification. Les théories de Tricart, Poëte et Milizia ont également influencé Rossi. Regardons brièvement quelques points clés de ces trois théories que Rossi a retenus. Tricart (5) examine et analyse les éléments qui composent la ville en fonction du contenu social qui les englobent et, en quelque sorte, les précèdent. Il existe, dans chaque fait urbain, une relation entre la forme du lieu et le contenu social qu'il permet, et c'est cette relation qui permet de définir à quelle échelle se situe le rôle du fait urbain dans le tout: celle de la rue, du quartier ou de la ville. En plus d'introduire cette notion d'échelle de lecture, la théorie de Tricart reconnaît l'importance des influences historique et sociale sur ce que Rossi appelle les faits urbains.

5 Jean TRICART est un géographe contemporain. Il est professeur à l'Université Louis-Pasteur de Strasbourg et directeur du Centre de géographie appliquée.

Poète (6), quant à lui, étudie la ville comme le reflet d'une réalité urbaine où les faits urbains sont le résultat d'influences historiques, géographiques, économiques... Ce qui ressort de l'analyse de Poète, c'est la continuité des faits urbains dans le temps. Ils permettent de rendre compte, dans le présent, de situations passées et donnent des indices sur l'avenir. Malgré l'évolution et les mouvements de l'organisme urbain qu'est la ville, il reste une constante, celle du plan, de la *persistance du plan*. Ce concept de persistance devient un élément générateur de la ville. Le fait urbain, qu'il s'agisse du plan, de la rue, d'un édifice, est donc une forme qui persiste au sein d'un ensemble en transformation. La ville d'autrefois et la ville d'aujourd'hui ne doivent donc pas être considérées comme deux choses distinctes mais comme deux faits urbains en continuité spatiale, le propre de la ville étant sa permanence dans le temps.

La théorie de Milizia (7) consiste à répartir les édifices en lieux privés, les habitations, et en lieux publics, ce que Rossi appellera les éléments singuliers. De cette distinction sont issus la situation et le rôle des édifices dans la ville. La finalité de l'édifice (ce que d'autres ont appelé la fonction) permet d'établir la relation du fait urbain avec la ville.

6 Marcel POETE (1866-1950) est un historien français qui consacra son oeuvre à l'histoire de Paris. Par son travail, son observation scientifique des plans de villes, il cherchait à établir une doctrine ou méthode, une nouvelle science sociale: l'urbanisme.

7 Francesco MILIZIA est un architecte italien qui vécut de 1725 à 1798.

Toutes ces notions ont amené Rossi à énoncé sa théorie de la permanence des faits urbains, ces éléments - rues, plans, monuments - qui «...sont un passé qui continue de faire partie de notre expérience.» (8). Ce qui est affirmé ici, c'est la coexistence, dans la forme urbaine, de plusieurs époques, d'où l'importance du temps et de l'Histoire sur l'évolution de la morphologie urbaine. Cela a également permis à Rossi de proposer un mode de lecture de la ville basé sur les notions de permanence, de classification, de typologie et de relation des parties avec le tout.

2.2 LES ELEMENTS SINGULIERS ET L'AIRE

Dans la première partie de son livre, Rossi mentionne les trois éléments primordiaux de sa théorie sur la ville:

- la ville a un passé et un futur et son développement se fait selon une durée dans laquelle se distinguent certains éléments permanents;
- la ville a une continuité spatiale, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune rupture entre les faits urbains;
- au sein de la structure urbaine, il y a des éléments singuliers qui ont le pouvoir d'accélérer ou de retarder le processus urbain.

L'étude du plan, de la projection horizontale de la forme de la ville, a amené Rossi à formulé ces trois postulats et à reconnaître l'importance du lieu des faits urbains pour établir leur relation avec le tout. Il est important de comprendre à quel

8 ROSSI, Aldo. Op. Cit. p. 44.

ensemble appartient un fait urbain, de définir une aire d'étude pour bien cerner la structure de chaque fait urbain et la relation qui existe entre la morphologie urbaine et la typologie du bâti.

Chaque partie de ville, ou quartier, possède ses caractéristiques sociales et formelles qui correspondent à différents moments de formation. Le quartier est un moment de la ville, relativement autonome, une *ville dans la ville*. Cela vient en contradiction avec le concept de *zonage* qu'avaient formulé les modernistes. Zoner, c'est diviser le territoire urbain par fonctions (résidentielles, commerciales, industrielles...) qui sont inter-dépendantes. Le quartier est au contraire une entité qui est autonome au niveau de son fonctionnement. Le lien qu'il a avec les autres quartiers est un lien spatial et temporel et il doit toujours être regardé en fonction du tout. Ce rapport aire/ville comporte deux éléments spécifiques qui sont la masse - la continuité de l'espace sur le plan horizontal - et la densité - la continuité de l'espace sur le plan vertical -. Le caractère distinctif de chaque quartier est donné par l'architecture résidentielle alors que les éléments singuliers permettent une lecture à l'échelle de la ville.

La ville est un ensemble dynamique et ses mutations sont formellement représentées dans l'architecture résidentielle. Le logement est un fait urbain prédominant dans la composition de la ville. Il est directement lié à la forme urbaine et il est le reflet des coutumes, des goûts, des usages des gens. Des problèmes résidentiels, qui dépendent de facteurs économiques, politiques, géographiques et morphologiques, découlent les formes des villes. Les structures des ensembles résidentiels (îlots, blocs isolés, villas...) traduisent des valeurs et des contraintes spécifiques à chaque lieu et à chaque époque.

L'habitation n'est qu'une des finalités de la ville qui comporte aussi des activités de circulation et des activités fixes

auxquelles correspondent les édifices publics, collectifs ce que Rossi appellent les éléments singuliers; ces éléments singuliers peuvent prendre la forme de plans de ville, d'institutions, d'industries, de monuments..., mais tous appartiennent à la collectivité et sont des noyaux d'agrégation qui participent de façon permanente à l'évolution de la ville. Les éléments singuliers sont des faits urbains qui agissent comme catalyseurs, qui génèrent la forme de la ville et qui accélèrent le processus d'urbanisation. Ils sont des événements, ils représentent l'histoire et l'âme de la ville, ils sont une architecture qui résume la ville. Contrairement au logement qui est en perpétuelle mutation, les éléments singuliers sont des constantes malgré les différents usages qu'ils sont appelés à abriter.

Parmi ces éléments singuliers, il existe certains édifices, certaines permanences qui agissent comme signes ou références et qui prennent avec le temps des significations différentes. Ce sont les monuments. Tout comme les autres édifices collectifs, ils appartiennent à la sphère publique et ils ne se transforment pas facilement. Ils sont générateurs du dynamisme de l'activité résidentielle et c'est ce rapport résidences/éléments singuliers qui détermine la configuration de la ville. De cette tension, mesurée spatialement et temporellement, découle le caractère distinctif de chaque ville, l'esthétique urbaine.

La structure physique de la ville est un ensemble, constitué de parties, qui réunit les résidences, les éléments singuliers, les aires, la permanence du plan et certains édifices, et c'est «...la qualité de l'architecture - la création humaine - [qui] donne son sens à la ville.» (9).

9 Ibidem. p. 126.

2.3 LE RAPPORT *LOCUS*/ARCHITECTURE

Nous voici donc rendus au coeur de la démarche de Rossi qui consiste à comprendre la ville à travers l'architecture. Le travail que Rossi effectue sur la ville équivaut à produire un discours sur et par l'architecture, car c'est elle qui permet de comprendre le rapport entre un fait urbain, les individus qui l'ont "activé" et les individus qui y participent. De la même façon que l'étude comparative des typologies nous a permis de voir dans l'habitation le reflet de la société, la comparaison des faits urbains nous permet de trouver le sens de la ville.

Afin que le concept de fait urbain soit bien clair, une dernière notion doit être examinée, celle du *locus*. Comme l'indique Rossi (10), Viollet-Le-Duc avait soulevé la difficulté de transposer une oeuvre architecturale. Cela implique que le site participe de l'oeuvre architecturale, que la forme architecturale et le site forment un tout. Ce rapport site/oeuvre est ce que Rossi définit comme étant le *locus*; il s'agit du «...rapport à la fois particulier et universel qui existe entre une situation locale donnée et les constructions qui s'y trouvent.» (11). C'est, en quelque sorte, le contexte urbain dont dépend la spécificité du fait urbain et qui participe à sa compréhension, puisque la spécificité de chaque fait urbain «...commence dans l'événement et dans le signe qui a fixé l'événement.» (12). La forme

10 *Ibidem.* p. 129.

11 *Ibidem.* p. 129.

12 *Ibidem.* p. 132.

architecturale est donc au service de l'événement, elle en est sa traduction et, par le fait même, devient l'événement. Signe et événement se trouvent ainsi confondus dans le site grâce à cette relation particulière que permet le *locus*. Il faut distinguer l'environnement de *locus* qui est un élément virtuel, «...un fait particulier, déterminé par l'espace et par le temps, par sa dimension topographique et par sa forme, par le fait qu'il est le lieu d'événements anciens et récents, par sa mémoire.» (13).

L'architecture urbaine et le fait urbain ont une influence réciproque; les formes architecturales, en débordant les fonctions auxquelles elles doivent répondre, deviennent la ville; elles correspondent à des valeurs et à des significations spécifiques et à des usages différents. Chaque fait urbain est, ainsi, une leçon d'architecture.

Chaque fait urbain se trouve ainsi lié à des faits et lieux précis, et la ville est le *locus* de la mémoire collective, l'imaginaire collectif étant l'idée que nous avons de la ville comme ensemble de valeurs. La ville, dépôt de l'Histoire, doit, selon Rossi, être regardée selon une méthode d'analyse que l'on peut qualifier "d'historique" et qui comporte deux axes complémentaires, le premier consistant à voir la ville comme le texte de l'Histoire, à étudier la ville comme un artefact urbain matériel, construit à travers le temps et qui en conserve les traces, le second consistant à voir l'Histoire comme l'étude de l'origine et de la structure des faits urbains. L'Histoire est ainsi notre mémoire collective, elle explique le rapport de la collectivité avec le site ainsi que l'idée que cette collectivité se fait du site; elle réalise l'union du passé et du futur. De

13 Ibidem. p. 133.

la même manière que la mémoire traverse la vie d'un individu, la mémoire collective traverse la ville.

Bien que Rossi analyse la ville comme le dépôt de l'Histoire, de notre mémoire collective, dont les traces les plus significatives sont données par les permanences, il n'en reste pas moins qu'il la considère comme un tout en constante mutation, en évolution continue, et la dernière partie de son livre est consacrée aux forces qui la transforment.

2.4 L' EVOLUTION DES FAITS URBAINS

Pour Rossi, si l'on veut comprendre la ville on doit la situer dans l'espace et dans le temps. Comme nous l'avons déjà mentionné, une ville d'autrefois et cette même ville aujourd'hui constituent deux faits urbains distincts liés par des phénomènes de permanence. Car les villes changent, se transforment; elles se construisent et se déconstruisent et certaines forces semblent être liées à ces changements, qu'elles soient d'ordre économique, politique ou autre (feu, tremblement de terre, guerre...).

Pour Rossi, ce qu'il est important de connaître ce n'est pas tant ces forces, mais comment elles s'appliquent, comment chacune d'elles produit un changement différent. C'est à partir du rapport qui s'établit entre la ville et ces forces que se distinguent les différents modes de transformation.

Les forces économiques, derrière lesquelles se cache le problème des choix politiques, se traduisent par trois phénomènes: le "planning", les expropriations, la spéculation; et l'étude des plans de ville permet de les expliquer. Deux analyses économiques de la ville ont été étudiées par Rossi, celle de Maurice Halbwachs et celle de Hans Bernouilli.

. *La thèse de Maurice Halbwachs*

Selon Halbwachs, l'expropriation, qu'elle soit accidentelle (incendie...) ou volontaire (la spéculation...), est un des éléments moteurs de l'évolution urbaine puisque sa conséquence première est soit une démolition, soit une construction. En faisant l'étude de la configuration des villes, on voit comment chacune d'elles est faite de plusieurs plans superposés qui, d'une part, traduisent l'initiative de certains individus ou partis politiques et, d'autre part, font état de la succession des faits ainsi répertoriés et qui correspondent à des circonstances historiques. L'expropriation est donc une force économique et historique qui agit sur la forme bâtie et qui accélère des processus de transformation déjà existants.

Trois points sont à retenir de la théorie de Halbwachs:

- il existe un rapport entre les forces économiques et le destin de la ville;
- on doit reconnaître l'importance de la contribution de certains individus sur la configuration de nos villes;
- l'évolution urbaine est un phénomène complexe d'ordre social.

. *La thèse de Hans Bernouilli*

La thèse de Bernouilli aborde les problèmes de la propriété du sol et de sa fragmentation. De façon très succincte, ce que Bernouilli dénonce c'est l'impact négatif et les conséquences néfastes de la propriété privée du sol et de sa division extrême, qui se traduisent par la spéculation, les monopoles économiques et l'aliénation du capital commun; Bernouilli reconnaît aussi que le phénomène a des raisons historiques et des conséquences sur la

forme de la ville.

Rossi jette un regard critique sur les propos de Bernouilli car, selon lui, la subdivision de la terre est un processus économique inévitable qui, même s'il peut conduire à la dégénérescence de la ville, peut permettre son développement et, en ce sens, il est positif. Rossi soutient que les problèmes des grandes villes sont antérieurs à la révolution industrielle - bien que celle-ci les ait amplifiés - et il reprend les propos d'Engels lorsqu'il affirme qu'il faut différencier les questions d'ordre social et les questions relatives au logement, que les solutions aux problèmes sociaux ne sont pas nécessairement d'ordre spatial.

Rossi reconnaît l'influence de l'industrialisation sur la ville et il a identifié trois phases:

- l'industrie a amené la destruction de la structure de la ville médiévale où travail et habitat étaient concentrés dans un même bâtiment, ce qui a eu pour effet d'augmenter la surface urbaine;
- la deuxième phase est liée à la séparation des lieux de travail en lieux de production et lieux d'administration, ce qui a eu pour conséquence l'apparition des centre-villes;
- enfin le développement des moyens de transport individuels et collectifs a eu pour effet de permettre l'indépendance du lieu de travail et de l'habitat.

Cependant il refuse de voir un problème dans la dimension des villes et il insiste sur le fait que l'on ne doit pas confondre l'augmentation de la dimension urbaine et le gigantisme des projets de l'ère moderne. En fait, l'étude et la lecture de la ville vue comme un tout constitué de faits urbains, d'aires d'influence et d'éléments singuliers permet de comprendre que la ville peut augmenter sans que les lois de son développement en soient modifiées.

A ce sujet, il est intéressant de reprendre les propos de l'architecte moderne autrichien Otto Wagner (14), qui vécut au début du siècle et qui s'intéressa aux métropoles et à l'urbain. Wagner était convaincu que les villes du début du siècle allaient doubler en population dans les trente ou cinquante années subséquentes. De là la nécessité de planifier l'expansion des villes futures. Alors que la ville ancienne doit faire l'objet d'une conservation et d'une mise en valeur, la ville future devait, selon Wagner, se développer sous forme d'arrondissements périphériques et autonomes, chacun d'eux possédant ses lieux administratifs, culturels, éducatifs et récréatifs, ce qui permettrait une expansion indéfinie. Cependant, selon Wagner, la seule façon de contrôler le développement et l'expansion des villes était de contrecarrer le pouvoir de l'ingénieur et de la spéculation privée qu'il considérait comme les ennemis de l'art (et de l'architecture). L'administration municipale devait donc acheter tous les terrains à bâtir.

Pour conclure, il semble évident qu'il existe un lien prédominant et décisif entre la forme de la ville et ses politiques, ces "signes de volonté". L'architecture urbaine est en fait quelque chose de voulu, elle est événement et témoignage, elle traduit des choix. Transformation urbaine et transformation des modes de vie sont donc intimement liées. L'architecture de la ville est une chose humaine, elle est une manifestation collective; elle est le produit d'une action rationnelle et non pas de l'invention gratuite de ses acteurs.

14 WAGNER, Otto. Die grossstadt (1911), dans *Architecture moderne et autres récits*. Ed. Pierre Mardaga, coll. Architecture + Recherches, Bruxelles, 1980.

3. LOUIS MARIN: L'UTOPIE OU LA NEUTRALITE REPRESENTEE

Dans *Utopiques: Jeux d'espaces* (1), Louis Marin effectue une réflexion sur l'espace utopique de laquelle on peut extraire certains principes méthodologiques d'analyse applicables à d'autres systèmes sémiologiques de représentation. A l'endos du livre de Marin, on peut lire le texte suivant:

« Une « Utopique » est une construction imaginaire ou réelle d'espaces dont la structure n'est pas pleinement cohérente selon les codes de lectures eux-mêmes que cette construction propose. Elle met en jeu l'espace. Ce livre cherche à explorer ces jeux dans l'image et l'écriture et à expliquer par eux le mode particulier de production textuel et historique de l'utopie et sa force critique des sociétés réelles. » (2)

Construction, espace, force critique des sociétés réelles... La pratique utopique est d'abord un système signifiant dont les éléments de base sont issus de la société réelle, mais qui sont soumis à des jeux d'espaces d'où émane la fonction critique de l'utopie. L'utopie serait donc la mise en forme d'un discours comme un espace, l'organisation de l'espace comme un texte dans lequel sont possibles des jeux d'espaces, des jeux de lettres, des jeux de signifiants.

La première question que pose le travail de Marin est celle de la définition de l'utopie. L'utopie serait tout d'abord un

1 MARIN, Louis. Utopiques: Jeux d'espaces. Les éditions de Minuit, Coll. « Critique », Paris. 1973.

2 Ibidem.

" non-lieu ", l'expression, au niveau du discours, du " neutre ", élément intermédiaire entre deux états, produit de contraires, mais qui s'en détache puisqu'il est à la fois " ni l'un, ni l'autre ", " ni vrai, ni faux " et " l'autre du lieu ", l'autre monde.

Le discours utopique comporte, selon Marin (3), plusieurs niveaux de définition. Au niveau conceptuel, il est « l'expression discursive du neutre », « le degré zéro de la synthèse dialectique des contraires ». Au niveau schématique, ou imaginaire, l'utopie est une figure textuelle qui représente la solution imaginaire des contradictions dont elle est l'expression. Elle est aussi un schème imaginaire, un « simulacre de la synthèse des contraires ». Enfin, au niveau perceptif ou esthétique, elle engendre des espaces, des jeux d'espaces, elle est « l'organisation plurielle de la spatialité ».

L'utopie est donc une fiction qui, parce qu'elle est constituée d'éléments issus de la société qu'elle ré-interprète, devient une critique idéologique de l'idéologie dominante. Afin d'exercer sa fonction critique et de produire un discours sur le discours de l'idéologie dominante sans tomber dans l'objet qu'elle critique, l'utopie doit être un " lieu hors lieu ", un autre lieu qui occupe la position intermédiaire entre deux lieux. A titre d'exemple, *L'Utopie* de Thomas More, l'ouvrage qui est à la base de la thèse de Marin, décrit une île située à mi-chemin entre l'Angleterre et l'Amérique, entre l'Ancien et le Nouveau Monde.

La notion de neutre, associée à l'utopie, devient fondamentale. Elle fixe l'espace de l'utopie, la place qu'elle occupe comme un troisième terme qui se rajoute à ceux des

3 Ibidem. p. 9 et 10.

contraires qu'elle critique. Elle n'est donc ni synthèse, ni résumé, mais bien un ajout, un espace en soi qui trouve sa signification dans l'écart des contradictoires qu'elle exprime:

« Dès lors, si le terme neutre fonctionne logiquement comme l'instrument de la conjonction des contraires, c'est à partir de lui que les contraires s'équilibrent dans leur contrariété. Il est le centre de la structure comme son principe d'organisation, comme la règle de sa cohérence en ce qu'il permet les substitutions des éléments à l'intérieur de la forme totale. Terme qui désigne le processus dans le temps même où il s'effectue entre les contraires, il ontologise cette durée dans la synchronie d'une opposition que désormais il maîtrise et ordonne. C'est le neutre qui constituera le *principe* de la conjonction des contraires, la relation qui les conjoint dans leur opposition même. Il est la marque de leur opposition qui par là même les relie et les domine. Contrariété même des contraires, il les fait être contraires l'un à l'autre et du même coup échappe à cette relation qu'il fonde. » (4)

Elément intermédiaire des contraires, l'utopie opère à différents niveaux, sur des plans différents. Au concept de neutralité, qui lui est propre, il faut donc ajouter la notion de pluriel définie, par Marin, comme « le champ de dispersion du discours utopique » (5). Reprenons, à cet effet, les propos de Marin:

« L'utopie est un discours, mais elle n'est pas le discours du concept: elle est le discours de la figure, un mode figuratif particulier du discours: fiction, affabulation, récits « anthropomorphisés » et descriptions « concrètes », roman exotique et tableau représentatif, autant de caractères qui lui sont propres. Elle est une des régions du discours dont l'imaginaire

4 Ibidem. p. 31.

5 Ibidem. p. 9.

constitue le milieu, et, quelles que soient la force ou la précision, l'assurance ou la cohérence des thèses du discours utopique, celles-ci n'accéderont jamais de leur mouvement propre au statut de concept. Elles resteront enveloppées par la fiction, habillées des vêtements bigarrés de l'affabulation. Ces « idées » du discours de l'utopie seront toujours l'objet et le contenu d'un commentaire exégétique qui se heurtera sans cesse au remarquable obstacle de la polysémie de la figure utopique. » (6)

L'utopie est une figure, un schème de l'imagination, une fiction qui représente la synthèse des contradictions qui la produisent: « En effet, la figure utopique, considérée comme schème, « iconise » selon des procédés complexes le concept théorique;... » (7). Cette fiction peut être lue selon différents plans, selon des niveaux multiples, d'où sa polysémie. De plus, elle est une des formes que peut prendre le discours utopique, qui est lui-même pluriel. C'est justement cette " pluralité " de la fiction utopique que la thèse de Marin fait ressortir à travers *L'Utopie* de Thomas More d'où il tire des principes d'analyse qu'il applique ensuite à différents objets. Nous reprendrons brièvement son analyse de " Disneyland " afin de bien cerner les mécanismes mis en cause.

Le neutre et le pluriel sont donc deux principes fondamentaux qui sont mis en oeuvre dans la pratique utopique. Voyons maintenant comment chacun d'eux agit, à quel niveau de lecture il est lié et comment il s'articule.

C'est au plan du concept que la notion de neutralité se

6 Ibidem. p. 22.

7 Ibidem. p. 41.

situé. Au niveau conceptuel, le discours utopique occupe la place du neutre, le lieu de la résolution historique et théorique d'une contradiction. Ce faisant, elle acquiert une force critique par rapport aux contradictions dont elle est le produit.

Cette force critique, le discours utopique la possède également au niveau de l'imagination, de la figure, du schème qui l'articule. En étant le simulacre de la synthèse des contraires qui la produisent, l'utopie signifie cette contradiction. La force critique issue du plan conceptuel est ici spécifiée dans la figure utopique; l'utopie est ainsi un perçu neutralisé.

Et, enfin:

« Dans le registre du visible et du lisible [...], le schème utopique est un « produit producteur », une activité de fiction qui se marque ou s'inscrit dans l'espace d'un discours qui a trait à l'organisation de l'espace. En mettant en scène, par un texte, la contradiction comme distance des contradictoires, il engendre, dans l'unicité d'un même projet, une pluralité des lieux. Il est une organisation de la spatialité comme production d'espaces. Mais cette production est fondamentalement plurielle. » (8)

C'est à travers ces jeux d'espaces qu'est ainsi symbolisée la critique historique et pratique de la société que l'utopie produit.

Neutralité de l'utopie et pluralité des espaces qu'elle produit, voilà donc les deux principes qu'a développés Marin à travers son analyse de l'oeuvre de More. Cependant, avant de reprendre les grandes lignes de son travail, il m'a semblé important de mentionner la comparaison qu'il fait entre utopie et

8 Ibidem. p. 27.

mythe. Alors que l'utopie fonctionne comme une figure, le mythe fonctionne comme un récit, mais l'on retrouve la même typologie des formes textuelles et la même force critique des sociétés dans la figure utopique et le mythe.

La forme textuelle du mythe est celle du récit oral. Son mode de réception est donc l'écoute. Le mythe est une fiction, tout peut arriver dans un récit mythique; les mythes ont ceci de particulier: ils se ressemblent tous comme si ils obéissaient aux mêmes lois, aux mêmes règles; ils s'organisent selon des relations identiques. Tout comme l'utopie, le mythe se développe sur des plans ou niveaux multiples. Le mythe possède un axe diachronique, qui est l'axe de son expression, de sa récitation, de son déploiement chronologique à l'écoute; il possède un deuxième axe, perpendiculaire au premier, l'axe synchronique, qui est l'axe de sa logique et de sa syntaxe, et qui permet la compréhension du mythe car c'est selon cet axe que s'organisent les relations communes à tous les mythes. Ces deux axes, diachronique et synchronique - ou a-chronique -, nous les retrouvons aussi dans le discours utopique comme le montre le travail de Marin sur *L'Utopie* de More:

« D'ores et déjà, dans la production du livre s'indique un ordre qui contredit l'organisation syntagmatique du discours narratif-descriptif, la *ligne* discursive de l'ouvrage, temporalisée dans une chronie irréversible et ordonnée dans la succession des incidents et des événements, au profit d'un espace du texte, a-chronique, réversible, structuré par un système de relations et de corrélations à travers lesquelles se produit « du sens »...» (9)

9 Ibidem. p. 150.

L'autre rapprochement que l'on peut faire entre le mythe et l'utopie se situe au niveau de leur fonction respective. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'utopie est une critique idéologique de l'idéologie dominante des sociétés réelles. Le mythe, quant à lui, exprime, dans le langage, les sentiments et l'affectivité de la société. Le mythe symbolise et révèle les oppositions, les contradictions, les aliénations et les manques de la société; c'est dans le mythe que cette société s'extériorise. « Le mythe est un récit formulant structurellement la solution d'une contradiction sociale fondamentale. » (10). Se donnant comme une histoire racontée, le mythe reprend l'histoire de la société, la lui redonne et la refait. Le mythe et l'utopie fonctionnent de la même façon en ce sens qu'ils exercent tous deux une force critique sur la société qui les produit.

La pratique utopique procède par figure et par symbole. Elle construit un modèle idéal dont le rôle n'est pas de représenter un concept théorique mais bien de présenter la scène, l'espace de représentation de la figure du concept théorique. Son rôle est de faire signifier l'espace comme texte et comme système.

L'analyse qu'a fait Louis Marin de *L'Utopie* de Thomas More est complexe et tenter de la résumer en quelques pages serait prétentieux. Je me limiterai donc à énoncer quelques principes de base, assez généraux, et que j'ai retenus parce qu'ils pourront être ré-utilisés dans la seconde partie de ce mémoire.

10 Ibidem. p. 297.

3.1 L'*Utopie* de Thomas More

L'*Utopie* de Thomas More est un récit de voyage fictif. L'auteur nous fait le récit d'un voyage effectué par quelqu'un d'autre. Ce récit correspond à une succession de lieux traversés; c'est «...la transformation en discours, de la carte, de l'icône géographique. » (11). L'île bienheureuse, *Utopie*, est un des lieux visités qui se situe entre le Portugal et l'Amérique, entre l'Ancien et le Nouveau Monde. C'est un lieu indéterminé, un "lieu-dit", dont on ne connaît pas la position exacte.

Bien que l'île et que le récit soient des fictions, l'auteur crée des " effets de réalité " en ancrant son récit dans l'histoire, dans le temps et dans l'espace. L'auteur cite en effet des personnages et des lieux réels de l'Histoire alors que l'île d'*Utopie* est une fiction qui:

«...combinera, mais hors espace, cercle et diamètre, temps et espace, histoire et géographie, en un lieu qui ne sera ni un moment de l'histoire ni un secteur de la carte géographique, un lieu qui sera un écart -un neutre- où elle peut seule se produire, une fois que, par le récit de voyage, a été démontrée l'équivalence parfaite entre les pôles à distance desquels elle se présente: homologue du Portugal et de l'Angleterre, appartenant au même hémisphère que Ceylan et l'Amérique, projection, mais autre, non pas anti-monde, non pas nouveau monde, mais Autre Monde. » (12)

11 Ibidem. p. 65.

12 Ibidem. p. 71.

Elle est, en fait, «...l'expérience du monde neutralisé...» (13) et la description qui en est faite dresse un tableau complet d'un espace habité et organisé.

Une des caractéristiques de l'utopie, du discours utopique, est en effet sa totalité, son harmonie. Le discours utopique décrit un ensemble équilibré qui possède une cohérence logique où sont neutralisées les contradictions de l'Ancien et du Nouveau Monde. L'île d'*Utopie* est la description d'un monde idéal, elle se constitue comme «...une totalité pleine, sans manque ni absence.» (14). Elle est issue de notre monde - elle a été créée par Utopus qui fit couper un isthme du continent pour fonder l'île d'*Utopie* - mais n'a cependant aucun rapport avec lui. Détachée du continent, l'île devient un " autre lieu ", neutre, qui aura toutes les caractéristiques d'un monde idéal tant au niveau géographique, qu'aux niveaux politique et social.

Utopie est une île circulaire, en forme de croissant de lune. En faisant d'*Utopie* une île " lunaire ", l'auteur signifie non seulement une coupure géographique avec notre monde mais aussi une coupure temporelle:

« En coupant l'isthme, *Utopus*, non seulement sépare la terre d'avec elle-même, mais le ciel et le temps, le temps solaire de la suprême puissance, pour trouver celui des rythmes et des répétitions, dans les phases de croissance et de décroissance de la lune, dont on sait l'énorme potentiel mythique: elle manifeste la loi de l'universel devenir puisque, dans la périodicité sans fin de ses phases, la lune renaît de sa propre substance,

13 Ibidem. p. 72.

14 Ibidem. p. 79.

annule le temps dans le devenir cyclique, est la mort dans la vie. Ainsi, l'île créée par *Utopus* est un non-espace figuratif qui simule, dans sa spatialisation fictive comme astre re-naissant, un non-temps. » (15)

En créant *Utopie*, *Utopus* réalise ainsi la neutralisation de l'espace et du temps de l'Histoire. Mais la force neutralisante qui découle de la création de l'île ne s'arrête pas là; *Utopus* neutralise également la violence en créant des "hommes parfaits", en transformant les sauvages *Abraxiens* (les *Abraxiens* étant les habitants du continent) en sages *Utopiens*:

« A la fondation, les héros guerriers d'*Utopus* se sont unis au travail avec les *agrestes*, rudes et sauvages *Abraxiens*; la violence guerrière s'est résorbée définitivement dans le travail de la terre et à tel point que les *Utopiens* désormais éviteront à tout prix (c'est le cas de le dire: par l'argent de la trahison) la guerre comme affrontement violent direct. Et, pour se battre, ils paieront des guerriers spécialisés, les *Zalopètes*, guerriers purs, toujours exclus de l'île, peuplade de violence expulsée à l'extérieur de l'*Utopie*. Certes, si le besoin s'en fait sentir, les *Utopiens* se battront, mais dès lors ils se battront tous, femmes et prêtres notamment, montrant par là qu'il n'y a pas de guerriers en *Utopie*. Ce qui signifie que la violence est définitivement chassée de l'île, chassée parce que l'île lui doit sa création, sa culture, sa civilisation. Elle la lui doit à elle seule. En l'expulsant hors de l'île, l'*Utopie* refoule et enfouit son origine, la rend imperceptible ou inassignable, sauf dans ce geste d'inscription de la césure et de la différence accompli initialement par *Utopus* et dont le nom propre est la métaphore même, le *Nulle-part*, que *More* réaccomplit en écrivant l'*Utopie* et en dissimulant soigneusement ce qui laisserait penser que son oeuvre est une fiction et non une représentation. » (16)

15 *Ibidem.* p. 144.

16 *Ibidem.* p. 148.

L'*Utopie* de More décrit un monde idéal, une société idéale.

En *Utopie*, l'espace urbain est également organisé comme un texte; il iconise des relations d'opposition, des jeux de pouvoirs dans les rapports Centre/Périphérie, Nature/Culture (dominé/dominant); il permet d'établir des corrélations qui correspondent à un autre niveau de discours.

Chaque thème soulevé est associé à une figure. Ainsi, à la notion de pouvoir est associée le centre (Ex.: la capitale d'*Utopie* est identique à toutes les autres villes; ce qui la différencie, c'est sa position centrale. « Autrement dit, le centre est différent et sa différence, c'est le pouvoir. » (17)). Chaque aspect de la société est représenté: l'espace social est le quartier; l'espace politique est la rue, et l'espace économique est le *district* où s'organisent plusieurs quartiers autour du marché central.

Ce bref survol nous démontre comment l'organisation spatiale de l'espace urbain utopien appartient à un système de relations qui est de l'ordre du discours. L'*Utopie* de More construit des modèles: modèles politiques, topoï logico-rhétoriques, théologico-philosophiques..., que je n'aborderai pas ici mais qui démontrent à quel point une utopie est un système complet et totalisant.

Pour conclure sur cette première partie du travail de Marin, je me contenterai de citer certains points des *thèses sur l'idéologie et l'utopie* énoncées dans le chapitre 9 de son livre:

17 *Ibidem.* p. 156.

- A) « L'utopie est une critique de l'idéologie dominante dans la mesure où elle est une reconstruction de la société présente (contemporaine) par un déplacement et une projection de ses structures dans un discours de fiction. Elle est, en cela, différente du discours philosophique de l'idéologie qui est l'expression totalisatrice de la réalité donnée et sa justification idéale. » (18)

L'idéologie étant:

«...la représentation du rapport imaginaire que des individus d'une société donnée ont de leurs conditions réelles d'existence...» (19)

«...un système de représentations, de croyances et d'idées dont la forme systématique et « bloquée » est inconsciente...» (20)

- B) « La force critique de l'utopie découle, d'une part, de la projection (métaphorique) de la réalité donnée dans un « ailleurs » in-situable dans le temps historique ou l'espace géographique et, d'autre part, du déplacement (métonymique), c'est-à-dire de l'accentuation différente de la réalité exprimée, de l'articulation nouvelle qu'elle donne au modèle analogique que la métaphore utopique a permis de produire. » (21)

18 Ibidem. p. 249.

19 Ibidem. p. 18.

20 Ibidem. p. 217.

21 Ibidem. p. 249.

- C) « L'utopie est une construction fictive, la figure d'un discours [...] une représentation indépendante et relativement libre (notion de scène utopique) où apparaît, mais figurativement, l'autre ou le négatif de la réalité sociale historique contemporaine. [...]. La figure utopique est donc un objet de discours, non pas sans référent, mais à référent absent, comme son nom même le signale: [...] le non-lieu, le lieu sans détermination, la figure du neutre. [...]. Elle [l'utopie] ne signifie pas la réalité, mais l'indique discursivement. (22)
- D) «...[la pratique utopique est] la formation de ses conditions historiques de possibilité, formation produite et enveloppée dans la figure utopique. » (23)
- E) « L'utopie est la figure systématique dans le discours d'une stratégie des jeux d'espaces signifiants et signifiés du texte. » (24)

Dans la seconde partie de son livre, Marin analyse différents espaces utopiques. Je reprendrai ici son analyse de Disneyland qui est, selon moi, assez évocatrice des mécanismes mis en jeu par la pratique utopique.

3.2 Disneyland

Il peut paraître surprenant d'aborder la pratique utopique par le biais de Disneyland, un espace réel, alors que avons

22 Ibidem. p. 251.

23 Ibidem. p. 253.

24 Ibidem. p. 253.

prétendu, jusqu'à maintenant, que l'utopie était une fiction, un schème imaginaire. Par contre, si nous regardons cet espace réalisé, on se rend vite compte que Disneyland possède toutes les caractéristiques, structures et fonctions de la pratique utopique.

Tout d'abord, c'est un espace qui reproduit, dans sa totalité, un monde idéal. Disneyland est un espace qui, bien que l'on puisse le situer géographiquement, se présente comme " l'autre du lieu ", " l'autre monde ", et qui occupe ainsi la position du neutre (l'on verra plus tard comment se traduit cette neutralité). A preuve, Disneyland est complètement détaché de son site; c'est une sorte de modèle qui fonctionne de la même façon en Californie, en Floride et, plus récemment, en France. Disneyland solutionne les contradictoires de la société américaine dont elle est issue et, enfin, elle engendre des espaces pluriels.

Bien plus, Disneyland est une critique idéologique de la société américaine:

« Ainsi Disneyland est une utopie saisie par l'idéologie en ce qu'elle est la représentation du rapport imaginaire que la classe dominante de la société américaine entretient avec ses conditions réelles d'existence et plus précisément avec l'histoire réelle des Etats-Unis et avec l'espace extérieur. Elle est la projection fantastique de l'histoire de la nation américaine dans sa double instauration à l'égard de l'étranger et à l'égard du monde naturel, la métaphore déplacée de la représentation idéologique...[dont la fonction idéologique est] d'aliéner le visiteur dans une représentation de la vie quotidienne...» (25)

Nous avons dit de la pratique utopique qu'elle présentait la

25 Ibidem. p. 298.

scène, l'espace de représentation de la figure d'un concept théorique. Cela est vrai pour Disneyland, à la différence que le visiteur est " sur la scène ", qu'il est l'acteur, sans le savoir, d'un personnage idéologique et qu'il, par le fait même, participe à sa propre aliénation:

« En « performant » l'utopie de Disney, le visiteur «réalise» l'idéologie de la classe dominante comme le récit mythique instaurateur de la société dans laquelle il vit. » (26)

Une des particularité de l'espace utopique est sa césure avec le monde réel, césure historique, temporelle et géographique. L'espace occupé par cet écart entre la réalité et l'utopie est un lieu neutre, une frontière, le lieu de la limite - le point de franchissement - entre ce monde-ci et l'Autre Monde qui en est son négatif:

« L'utopie est ainsi le produit d'un travail par lequel un système déterminé, doté de coordonnées spatio-temporelles, est converti en un autre système tout aussi déterminé et également doté de ses propres coordonnées, de ses structures, de ses règles d'articulation. » (27)

A Disneyland, cette coupure se manifeste de trois façons, en trois endroits.

Tout d'abord, il y a la limite externe donnée par le parc de stationnement situé à l'extérieur de Disneyland. En plus de sa fonction pratique utilitaire, le parc de stationnement signifie

26 Ibidem. p. 299.

27 Ibidem. p. 300.

l'abandon de l'automobile, la mutation dans le comportement du visiteur, le signe d'un changement d'activité, le passage dans la scène utopique qu'est Disneyland.

Deuxième limite, la ligne des guichets où le visiteur échange de l'argent réel contre la monnaie de Disneyland qui lui permettra de participer à la vie utopienne. Il s'agit-là d'un deuxième abandon, d'une seconde neutralisation d'un système codifié - l'argent - apparenté au monde réel.

La troisième limite, ou frontière, est celle qui clôture l'espace de Disneyland et qui est définie par le circuit du chemin de fer de Santa Fé qui entoure l'espace utopien. Cette " figure du passé " (le chemin de fer de Santa Fé est en effet le modèle réduit de la locomotive de la conquête de l'Ouest) est cependant transgressé par le monorail, " figure du futur ", qui relie un des districts de Disneyland - le Monde-Demain - à l'hôtel de Disneyland; franchissement de la limite et passage de l'utopie à la réalité qui indique la tension entre le passé et le futur.

Ce passage entre la réalité et le monde utopien se poursuit le long de la *Grand'Rue Amérique*, axe central qui conduit le visiteur au centre de Disneyland, vers *Fantasyland*. La *Grand'Rue Amérique* joue plusieurs rôles. D'abord elle poursuit le passage de la réalité vers le fantasme; bien plus, elle réalise la substitution de la réalité quotidienne du visiteur par la réalité de l'imaginaire puisque les figures propres à *Fantasyland* sont des images issues de contes, d'albums, de films produits par Walt Disney et reproduites, animées, rendues réelles et vivantes. Cet axe est plus qu'une rue, qu'un parcours orienté nord-sud qui permet le passage de la réalité vers la fiction; c'est un district en soi qui relie, d'ouest en est, le monde du passé (Monde-Frontière et Monde-Aventure) au futur (Monde-Demain). Le *continuum* passé-présent-futur est en effet bien signifié dans un décor qui reprend, en représentation, les maisons du XIXe siècle que l'on retrouve

dans le Monde-Frontière, et où l'on peut acheter, avec de l'argent réel, toutes sortes de marchandises qui sont des doubles des produits de la technologie et de la science américaine qui sont rattachés au Monde-Demain. Seul endroit à Disneyland où l'argent réel retrouve sa valeur, la *Grand'Rue Amérique* - l'équivalent du marché central en *Utopie* - est, ainsi, «...le lieu de l'échange réel [...], l'espace réel de la marchandise...» (28), de la consommation. Ainsi:

«...« se réalise » la réconciliation des contraires, mais en représentation: le passé et le futur, le temps et l'espace, la gratuité ludique et le sérieux de l'échange marchand, le réel et l'imaginaire. » (29)

La *Grand'Rue Amérique*, on le voit bien, cumule plusieurs fonctions sémiotiques: elle est à la fois axe, voie d'accès, surface et centre de la structure:

« Le centre symbolise la pluralité des fonctions sémiotiques de la « *Grand'Rue Amérique* » comme accès au centre, axe de conversion de la réalité en fantasma et de la distance historico-géographique disjointe en conjonction technique et scientifique de l'espace et du temps. » (30)

Deuxième rôle de la *Grand'Rue Amérique*, celui de faire passer le visiteur de l'état de spectateur à celui d'acteur, de narrateur, puisque c'est à partir de la place centrale où aboutit cet axe que

28 *Ibidem.* p. 309.

29 *Ibidem.* p. 310.

30 *Ibidem.* p. 315.

le visiteur décide du parcours qu'il veut effectuer en fonction des " signes " utopiens - la monnaie de Disneyland - qu'il a acquis en entrant. Le parcours choisi sera déterminant dans la lecture que le visiteur effectuera de l'utopie:

« La « Grand'Rue Amérique » est un axe orienté vers le centre qui est le lieu privilégié de la circularité utopique parce qu'il est la condition de possibilité de tous les récits-parcours possibles de la totalité : phénoménologiquement, c'est le moment où le visiteur choisit le début de son itinéraire. Mais elle est également l'axe de fondation de l'utopie puisque, par elle, se raconte originellement comment la réalité se transforme dans son autre, son fantastique retour dans l'hallucination de l'image réelle. Cependant, au niveau de la figure synoptique, elle est l'espace qui divise l'utopie en deux parties et l'oriente selon la droite ou la gauche, l'Est et l'Ouest, et aussi le lieu qui en permet la communication et qui joue, sur le plan et dans la surface de visibilité, le rôle que jouait, dans le récit et dans la dynamique de parcours, le pôle de l'axe orienté, la « Plaza » où la « Grand'Rue » se termine. Condition de possibilité de l'articulation de l'espace dans le visible, elle est condition de possibilité du discours dans le récit : élément textuel essentiel - espace et axe, centre et vecteur, elle divise et unit -, la « Grand'Rue Amérique » est un opérateur d'articulation et de construction à tous les niveaux du texte visible et racontable. » (31)

Le choix du parcours, le visiteur le fait à l'aide de la carte de Disneyland qui lui permet d'obtenir un point de vue privilégié. La carte permet au visiteur de " voir " le texte utopique dans sa totalité, de passer de l'état d'acteur à celui de spectateur:

31 Ibidem. p. 308.

« En effet, le spectateur est nécessairement, dans sa fonction même de spectateur, hors du tableau, et, en l'occurrence, hors de l'utopie de Disneyland, non pas dans le monde extérieur de la réalité qu'elle neutralise et transforme par sa figure, mais dans un espace « second » qui recouvre l'espace utopique, par une coextension parfaite et sans résidu, et en forme le modèle analogique. » (32)

Ce double rôle est semblable à celui du chœur au théâtre, le chœur étant à la fois acteur dans la pièce qui se joue et spectateur de l'action qui s'y déroule.

La carte de Disneyland (Fig. 5) nous permet de visualiser la scène utopique dans son ensemble et de voir où se situe chaque district par rapport aux autres. Le secteur ouest est occupé par deux districts qui ont pour référent le passé. Le Monde-Frontière représente la conquête de l'ouest par les américains, l'appropriation des terres et des ressources, la transgression de la frontière géographique de l'espace occupé par le peuple américain. Le Monde-Aventure représente des scènes de la vie sauvage en Amérique du Nord, qui signifient la distance géographique d'un monde sauvage à conquérir au-delà des frontières actuelles des Etats-Unis.

Le secteur est occupé par le Monde-Demain qui représente le *futur-comme-espace, espace-temps* qui réalise la symbiose des deux dimensions du monde présentées dans le secteur ouest: le temps, représenté par la conquête de l'ouest référant à l'histoire passée, et l'espace, représenté par le Monde-Aventure. Le Monde-Demain, c'est ainsi " l'espace comme temps ".

32 Ibidem. p. 312.

Chaque secteur possède un centre excentré qui, d'une part, résume la signification du monde dont il fait partie et, d'autre part, offre une morale. Le centre excentré de l'ouest est *New Orleans Square* où l'on retrouve la *Caverne des Pirates* et la *Maison Hantée*. Qu'il s'agisse de la *Caverne des Pirates* ou de la *Maison Hantée*, chacun de ces lieux se présente comme un récit où se déroulent des événements dont la fonction est de convaincre le spectateur que le crime ne paie pas et que l'appât du gain, de l'argent, est un acte condamnable.

Le centre excentré du Monde-Demain est le *Carrousel du Progrès* qui présente des scènes, sur un plateau circulaire en mouvement, de la vie quotidienne, à partir du XIXe siècle jusqu'à nos jours, espace et temps étant ainsi réconciliés, et dont la morale est la satisfaction des besoins humains par la technique et le progrès:

« En vérité, si la « morale » de la représentation est la linéarité sans terme du progrès scientifique et technique, le mouvement circulaire continue de la scène est un simple signifiant de la réconciliation du temps et de l'espace saisie et représentée comme la progression cumulative des biens de consommation et de l'entourage « ustensilaire » de l'individu. Le mouvement circulaire signifie le caractère indéfini du progrès, comme l'organisation spécifique de l'espace de représentation traduit la satisfaction passive des besoins multipliés.»
(33)

Dernière remarque concernant le travail de Marin sur l'utopie de Disney: par son analyse, Marin fait ressortir la dualité (ou relation) qui structure Disneyland, celle qui existe entre le vivant et la machine, l'individu et la technique, entre la Nature et la Culture.

Le vivant, l'individu, la Nature sont représentés dans le secteur ouest de Disneyland. Cependant, tout ce qu'on y rencontre est reproduction, artifice, simulacre d'un monde naturel. Il y a donc un jeu du vrai et du faux, tout comme dans le Monde-Demain où nous sont présentés de vrais modèles réduits de machines. La machine est ainsi manifestée par son double en modèle réduit. Il se produit une sorte de jeu entre apparence et réalité qui semblent se neutraliser l'une et l'autre:

« Nous pourrions, sans doute, guidés par les relations de la structure sémantique de la carte [Fig. 6], articuler le domaine du Vivant « grandeur nature » et celui de la Machine « modèle réduit ». Le premier est une apparence naturelle dans la distance du passé historique ou de l'espace géographique. Le second est la vérité culturelle dans le maintenant et l'ici de la vie américaine qui se perçoit comme la vie universelle: la fonction de l'utopie de Disney dans son centre a été de représenter la transformation de l'un dans l'autre, d'en explorer l'idéologie sur la scène et dans les décors de l'utopie. » (34)

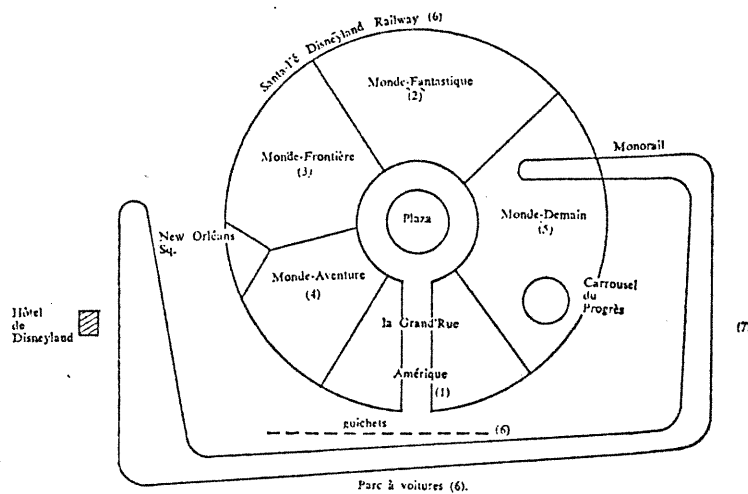


Fig. 5: Carte diagramme de Disneyland.

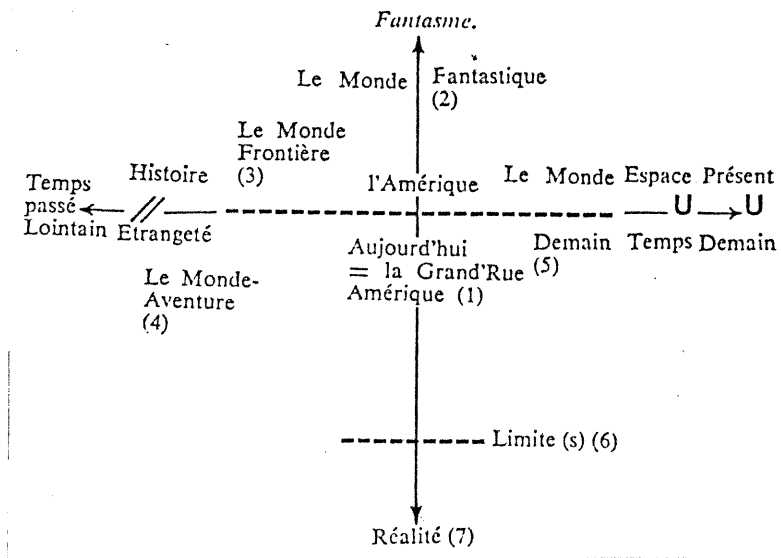


Fig. 6: Structure sémantique de la carte de Disneyland.

L'analyse qui fait l'objet de la seconde partie de ce travail nous montrera comment les trois textes choisis sont complémentaires; elle révélera les liens qui les unissent. Le principal élément qu'ils ont en commun est qu'ils proposent la lecture d'un texte - écrit ou construit - selon plusieurs niveaux. On a ainsi identifié les deux axes principaux autour desquels s'articule une oeuvre: l'axe chronologique, du déploiement horizontal des séquences dans le temps, et l'axe a-chronique qui réfère à une organisation verticale, spatiale des éléments du système.

Les travaux de Barthes exposent le fonctionnement d'un texte selon ses plans dénoté et connoté. Barthes introduit aussi les notions de polysémie d'un texte et de lecteur/producteur de texte. L'analyse de la ville de Rossi, considérée comme un tout constitué de parties, organisé autour de fragments, les faits urbains, permet de bien comprendre que l'urbain est un système signifiant qui évolue autour de certains points charnières, les permanences. Rossi propose d'apprendre de ce qui est, d'établir un *continuum* passé-présent-futur grâce aux permanences. Enfin, le travail de Marin vient compléter ce qui précède par une réflexion sur l'utopie, cet ensemble équilibré, complet et autonome qui fonctionne comme une totalité, une harmonie.

Le Jardin du Centre Canadien d'Architecture permet d'explorer tous ces mécanismes. Le Jardin, on le verra, est un système construit autour de la notion de représentation, qui fonctionne comme un mythe, comme une utopie, et son analyse nous montrera que la ville est en fait un système signifiant qui met en jeu l'espace, dans lequel le spectateur se place et agit comme un lecteur.

PARTIE II : ANALYSE

Dans la première partie, nous avons identifié certains "outils" qui permettent d'analyser des objets et d'en faire apparaître les significations cachées ou, tout au moins, accessibles seulement lorsqu'on atteint un certain niveau de lecture que nous permet l'analyse structurale. Cette seconde partie sera consacrée à l'analyse d'un objet construit, d'une représentation architecturale signifiante qui met en forme ces mécanismes intellectuels.

La problématique qui fait l'objet de ce travail étant axée sur *le système de représentation en architecture*, je voulais que l'analyse porte sur la ville, sur un fragment de ville, puisque la ville est l'objet du discours architectural, l'iconique de la mémoire collective d'une société, la représentation de l'idéologie à l'état pur. L'objet choisi est donc le *Jardin du Centre Canadien d'Architecture* (Fig. 7), conçu et réalisé par l'architecte et artiste montréalais Melvin Charney (1).

1 CHARNEY, Melvin. Pour plus de détails sur l'oeuvre et la philosophie de Melvin Charney, voir *l'annexe* p. 126.

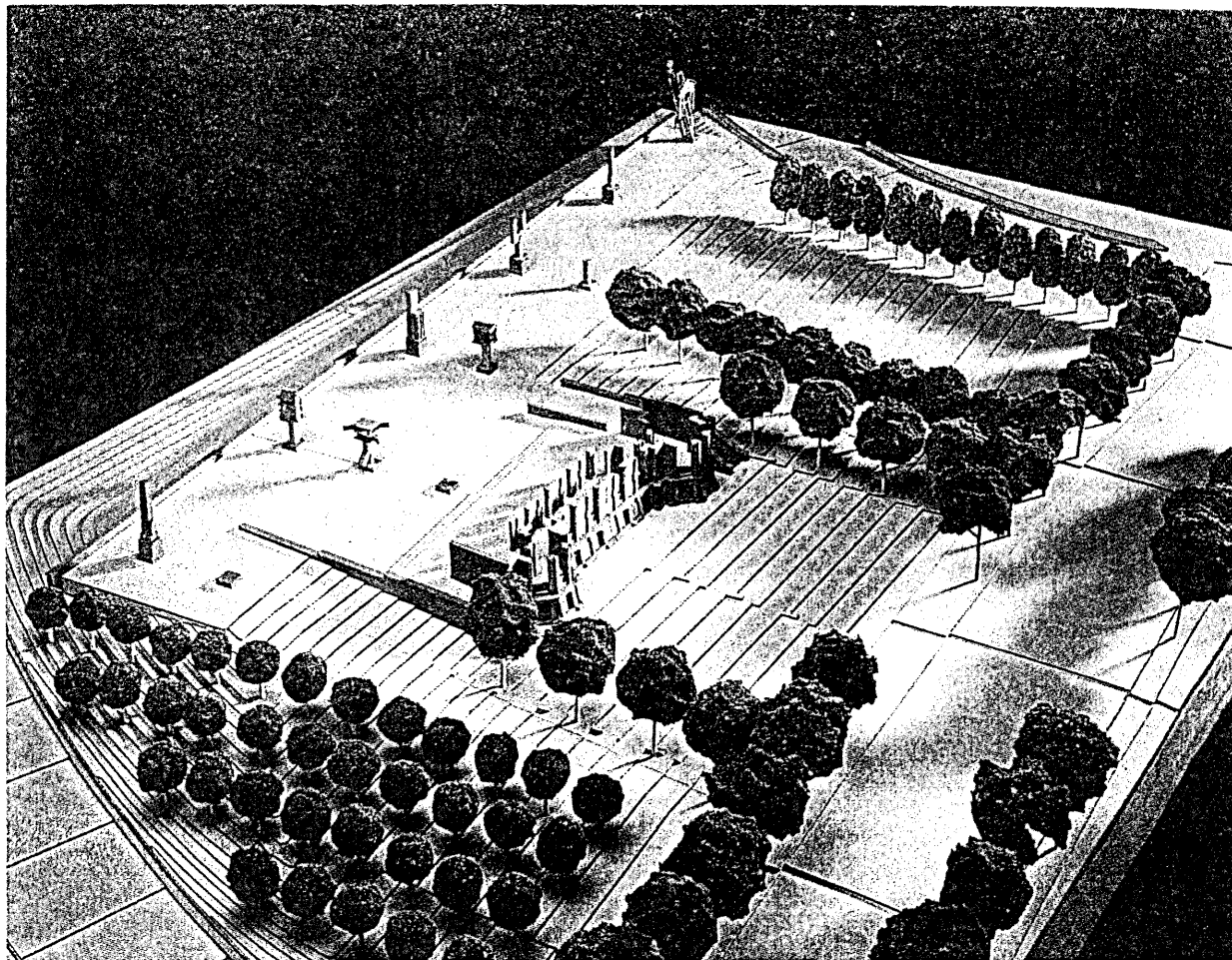


Fig. 7: Le Jardin du CCA, maquette d'étude, vue depuis le nord-ouest (M. Charney, 1987).

1. PRESENTATION DU JARDIN DU CCA

1.1 LE CONTEXTE

Autoroute Ville-Marie, sortie rue Guy...

Quiconque passe par cet endroit est surpris par des colonnes énigmatiques qui se détachent du paysage montréalais et qui annoncent un événement particulier. Cet événement, c'est le *Jardin du CCA*, inauguré en 1991.

Fondé en 1979 par Mme Phyllis Lambert, le Centre Canadien d'Architecture se voulait un lieu de recherche, un centre d'étude et de conservation de l'architecture. Autre fonction du CCA, celle d'exposer et de faire connaître; le CCA est aussi un musée. Lorsqu'il a été fondé, le CCA était situé à même les bureaux montréalais de son président-fondateur, Mme Phyllis Lambert. Mais, bien vite, compte-tenu des collections de plus en plus importantes et des exigences relatives aux expositions qu'on y tenait, il fallut se rendre à l'évidence: les locaux actuels étaient trop restreints et ils ne pouvaient contenir les activités du CCA. Après avoir étudié quelques propositions d'aménagement à divers endroits, on choisit d'installer le CCA sur le terrain de la *Maison Shaughnessy* (Fig. 8), située boulevard René-Lévesque, entre les rues Saint-Marc et Du Fort. Sauvée de la démolition en 1974 par Mme Lambert, cette maison, construite en 1874 par l'architecte William Thomas, et le quadrilatère qu'elle occupait (1,2 hectare) offraient toutes les caractéristiques pour l'aménagement du CCA. En 1983, Mme Lambert demanda à l'architecte montréalais Peter Rose d'amorcer les études préliminaires du projet qui devait contenir la réhabilitation de la *Maison Shaughnessy* ainsi qu'un bâtiment neuf; en 1985, les travaux débutèrent et en mai 1989, on procédait à l'inauguration du nouvel édifice.

« Si l'idée première était de rétablir la maison Shaughnessy comme villa, elle se devait d'être entourée - comme une villa doit l'être - de jardins. » (1)

Le Jardin, situé du côté sud du boulevard René-Lévesque, face à l'édifice du CCA, fit l'objet d'un concours dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement qui prévoit que les édifices subventionnés par le gouvernement provincial consacrent un pour cent de leur budget à des oeuvres d'art. En 1987, à l'issue du concours, Melvin Charney se vit chargé de concevoir le Jardin du CCA, dont les travaux d'aménagement débutèrent en juin 1988.

1.2 LE SITE (Fig. 9)

« Comment concevoir le jardin public d'un musée et d'un centre d'étude de l'architecture sur une bande de terrain vague prise en étau entre deux rampes d'accès d'une voie rapide? Comme tel, l'emplacement du jardin du CCA est un véritable déchet urbain: ce lieu, abandonné depuis le percement de l'autoroute Ville-Marie à travers le centre de Montréal, témoigne des contradictions typiques d'une politique de modernisation des villes qui a paradoxalement eu pour effet de ravager le tissu urbain qu'elle devait renouveler.

Même dévasté, l'emplacement n'en est pas moins magnifique. Donnant sur une grande artère est-ouest et sur un escarpement à l'extrémité d'un plateau, il recoupe des repères importants du paysage urbain montréalais. Vers le sud, l'escarpement domine des vestiges d'usines

1 LAMBERT, Phyllis. Les exigences architecturales, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1989. p. 57.

et de quartiers ouvriers du XIXe siècle, panorama qui s'ouvre sur le Saint-Laurent, sur un fond de collines. Le lieu met en présence immédiate l'horizon, la masse de la ville et avec la présence du mont Royal au nord, au-dessus du CCA, il révèle l'esprit d'une ville qui s'est développée entre fleuve et montagne. » (2)

Situé directement au sud du terrain du CCA, l'emplacement du Jardin est un terrain vacant, une sorte de *no man's land*, bordé au sud par l'autoroute Ville-Marie, à l'est et à l'ouest par les rampes d'accès de cette voie rapide et au nord par le boulevard René-Lévesque, élargi dans les années '50. C'est au cours de ces travaux de modernisation de l'infrastructure de la ville que les édifices du site - des hôtels particuliers du début du XIXe siècle et des maisons en rangée de la fin de ce siècle - ont été rasés:

« Le site du jardin est aussi typique de l'emplacement d'importants jardins urbains construits depuis le XIXe siècle, dont le parc des Buttes-Chaumont, à Paris. Ces jardins ont été créés sur des lieux rendus marginaux par la transformation des villes. Des fortifications caduques, des carrières, des abattoirs désaffectés, des voies ferrées et, plus tard, des voies rapides - zones dégradées et désolées, prises entre deux couches de la ville - ont été métamorphosés en oasis de verdure, dans une tentative de rédemption de la réalité urbaine. » (3)

-
- 2 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans ARQ no 47: *Le Centre Canadien d'Architecture*, CCA, *The Canadian Center for Architecture*. Montréal, février 1989. p. 24.
- 3 CHARNEY, Melvin. Un Jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1989. p. 87.

Fig. 8: La maison Shaughnessy.

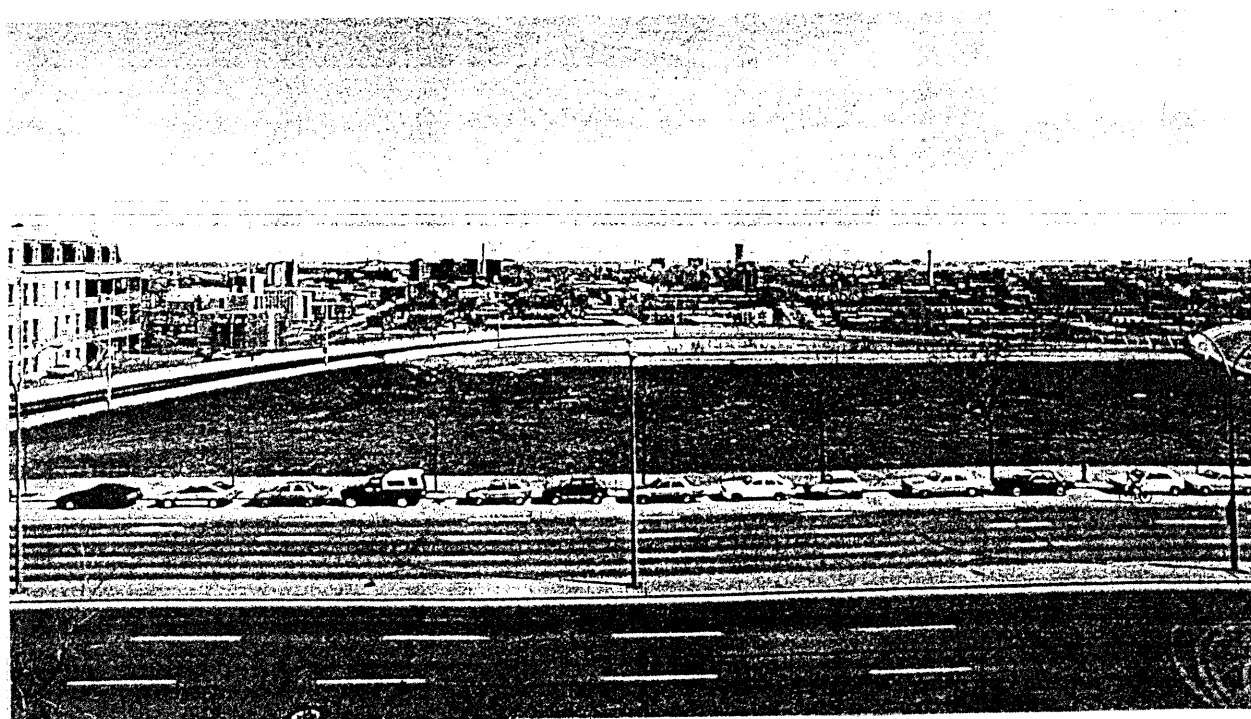
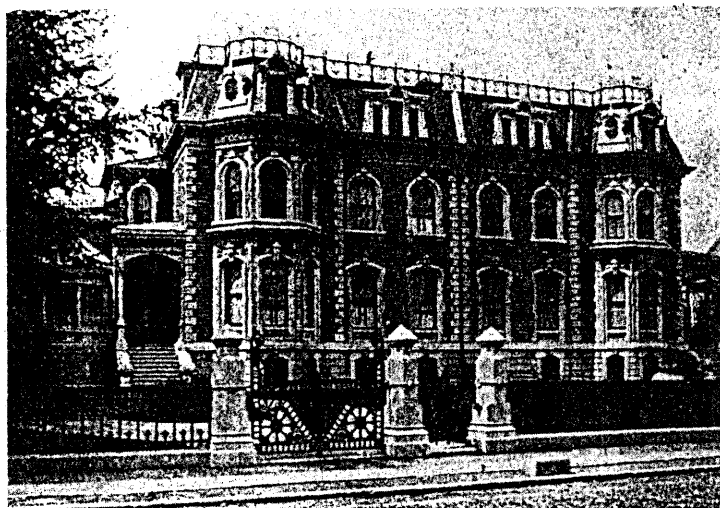


Fig. 9: Site futur du Jardin du CCA.

Le site fut ensuite rempli de terre et de matières à rebut. Bien que laissé vacant depuis ce temps, le site témoignait des transformations urbaines dont il fut la victime; il porte les traces de l'histoire du site et de l'évolution de Montréal.

1.3 LE PROGRAMME

Beaucoup de ces sites, laissés pour compte par les grands travaux de rénovation urbaine d'après-guerre, ont été réhabilités en jardins urbains qui devaient être des "poumons dans la ville", des oasis de verdure, des lieux qui se présentaient comme l'antithèse de la ville où l'on retrouvait les éléments et les plaisirs perdus du monde rural. Le parc des Buttes-Chaumont à Paris ou Central Park à New-York en sont des exemples.

L'aménagement du Jardin du CCA fut dicté par des notions toutes autres, issues de sa position dans la ville, de son histoire, qui en font un *fait urbain*, tel que défini par Rossi, c'est-à-dire un fragment de ville qui agit comme un élément structurant, un lieu qui traverse les époques et qui constitue un point charnière de la ville. Le fait urbain résume la ville, il est un fait collectif et une porte d'accès à la mémoire collective.

« Cela signifie que les éléments du jardin ont été perçus comme étant, non pas les opposés dialectiques des constituants d'une ville - l'idée persistante, qui voit dans le jardin urbain un refuge pastoral, un «poumon» de verdure, qui se posait en antithèse à la ville, suivant une idée de Frederick Law Olmsted, entre autres - mais comme, la représentation de la ville même. » (4)

4 Ibidem. p. 90.

C'est donc la position du Jardin dans la ville, sa valeur culturelle et historique, sa fonction sociale qui définirent les exigences du programme à trois volets du Jardin:

« En premier lieu, il est un jardin urbain, conçu comme un événement public rattaché à des éléments importants de la ville; puis, en tant que jardin institutionnel, il prolonge la présence publique du CCA en sa qualité de centre d'étude, d'archives et de musée d'architecture; et enfin, il est un jardin de quartier. » (5)

Les exigences du programme ont ainsi été rencontrées autour d'un concept qui rallie deux notions fondamentales: «...celle du lieu comme fragment du texte urbain, et celle de la spécificité de l'art du paysage comme texte parallèle. » (6)

1.4 LES COMPOSANTES

Pour répondre aux exigences du programme, Charney a utilisé des figures types - c'est-à-dire où l'on retrouve une constance au niveau des traits, des caractères, de la forme - et propres à l'art des jardins classiques (Fig. 10).

5 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *ARQ no 47: Le Centre Canadien d'Architecture, CCA, The Canadian Center for Architecture*, Montréal, février 1989. p. 24.

6 Ibidem. p. 24.

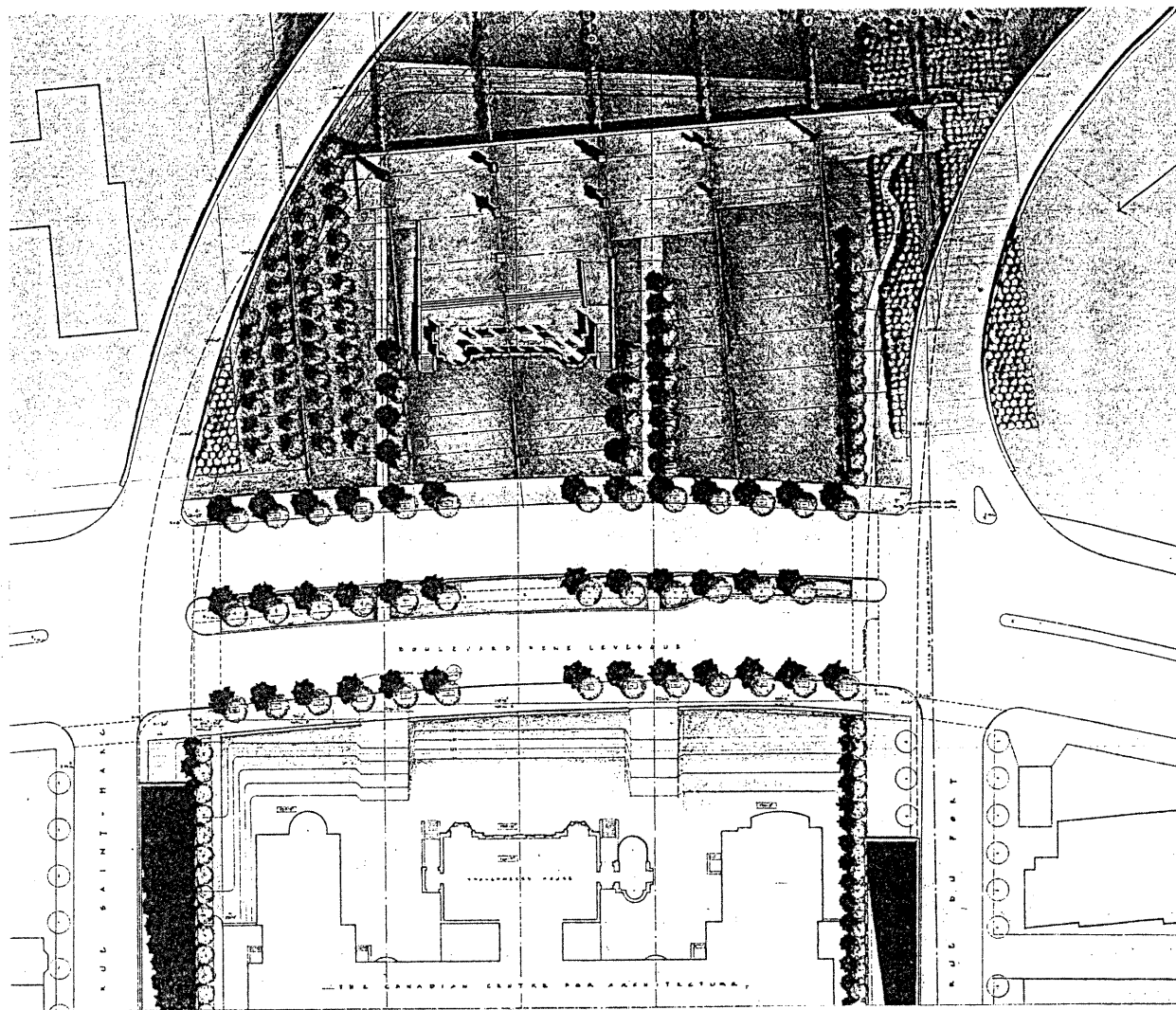


Fig. 10: Plan du Jardin du CCA (M. Charney, 1987).

. *L'Arcade*

Une double arcade (Fig. 11 et 12), construite comme la réplique, en ruines, de la Maison Shaughnessy établit le lien visuel entre l'édifice et le Jardin et réalise le prolongement du CCA par le Jardin, musée à ciel ouvert. Evocation de l'Arcadie, cette construction s'inscrit dans la tradition de l'art des jardins en reprenant le principe des " fabriques " du XVIIIe siècle.

. *L'Esplanade*

La partie surélevée du site, située au sud de l'Arcade, a été aménagée comme une esplanade qui domine la ville industrielle (Fig.13); elle est bordée par dix colonnes allégoriques faites de béton, d'acier inoxydable, de cuivre et de bois, comparables aux mâts totémiques amérindiens (Kwakiult, Tsimshian...). Ces colonnes font état d'une lecture, à plusieurs niveaux, de la ville. Elles sont la représentation d'un discours architectural orchestré autour de bâtiments significatifs; elles proposent un parcours allégorique; elles sont un commentaire sur la ville.

. *Le Verger*

Du côté ouest de l'Arcade, Charney a aménagé un verger, "représentation" de la culture que l'on retrouvait à cet endroit au siècle dernier (Fig. 14). Le versant sud du Mont-Royal était, en effet, considéré, à cette époque, comme l'un des endroits les plus propices au monde pour la culture de la pomme.

. *Le Pré*

De l'autre côté de l'Arcade, se trouvent le Pré qui rappelle

le paysage des champs de la région au XVIIe et XVIIIe siècles alors que ce terrain appartenait aux sulpiciens (Fig. 15).

Comme nous allons le voir, le Jardin inscrit le site dans le temps. Il relate, il est le récit du site. En relatant les multiples transformations du site, le Jardin situe «...le lieu dans le présent, comme fragment urbain réel et comme processus continu de transformation, sa plus récente concrétisation prenant la forme d'un jardin. » (7)

7 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1989. p. 99.



Fig. 11: L'Arcade



Fig. 12: La double arcade.



Fig. 13: Vue de L'Esplanade depuis L'Arcade montrant les Colonnes cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze.



Fig. 14: Le Verger.

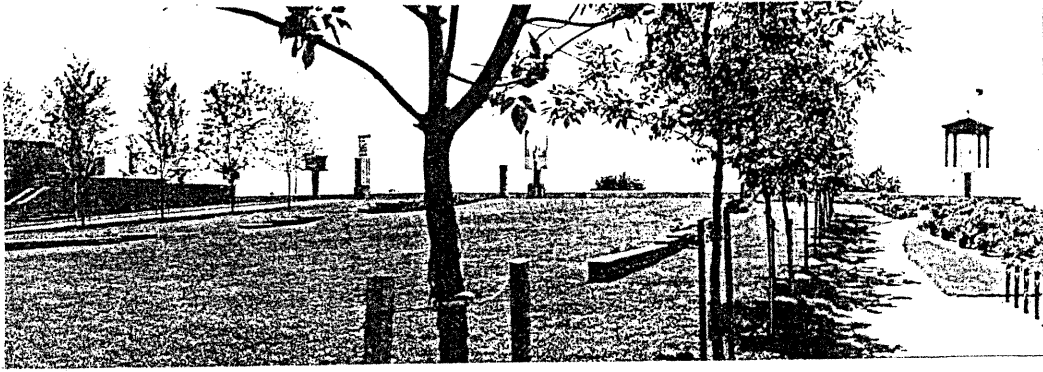


Fig. 15: Le Pré.

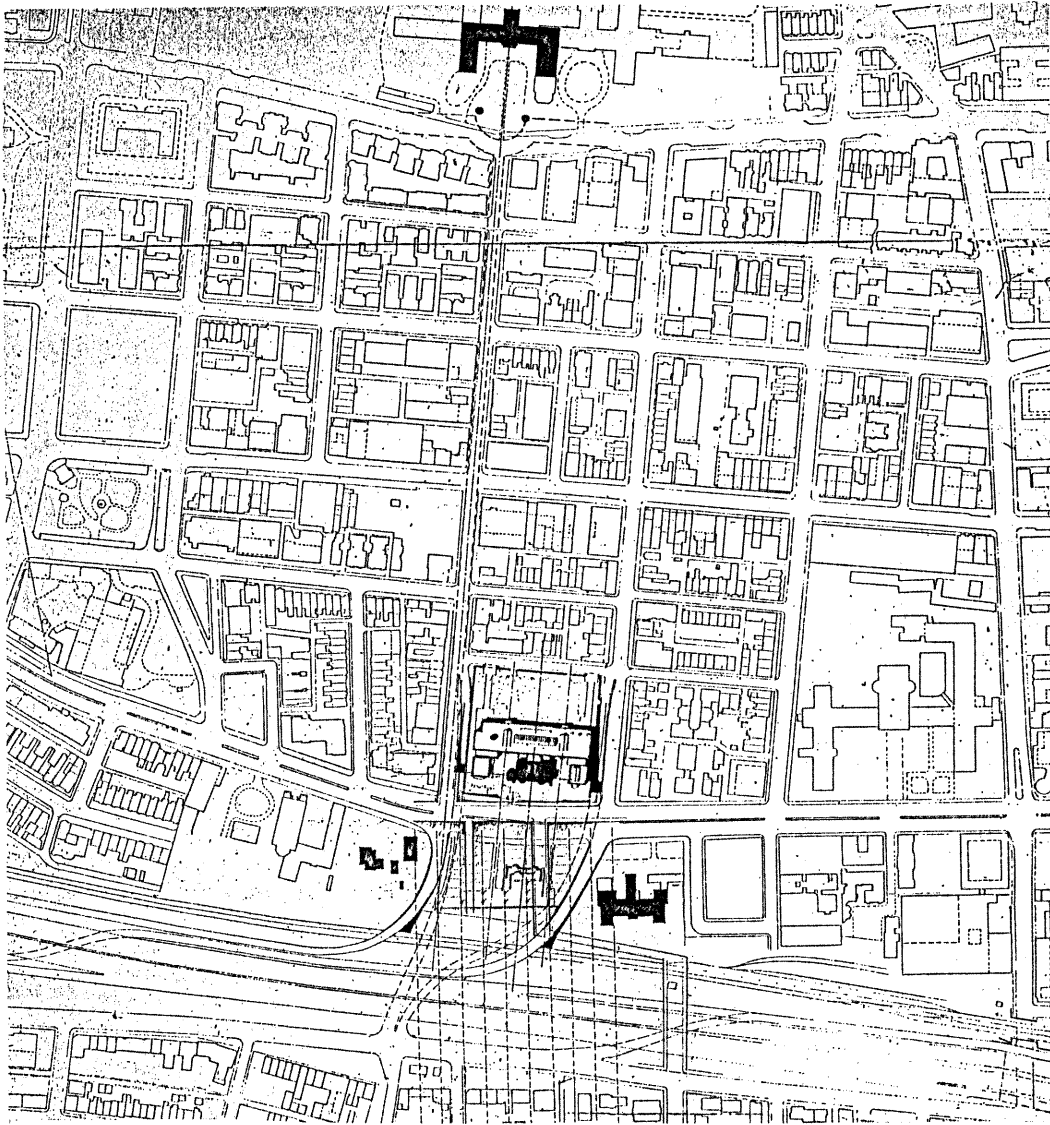


Fig. 16: Les deux systèmes d'axes urbains (M. Charney, 1987).

2. LE JARDIN: AU-DELA DE LA DESCRIPTION

«...si l'architecture est l'art de construire des bâtiments, l'art d'organiser l'espace en vue de le rendre habitable par l'homme, de le disposer et de l'aménager en un système de lieux par une architectonique de la «demeure», quelle relation cet art entretient-il avec l'écriture et le dessin, le discours et le plan, avec des signes déployés dans une surface visible et constamment regroupés et remembrés, scindés et réarticulés en nouveaux ensembles? Car il ne va pas de soi que la maison ou la ville soient d'abord des discours traduisant en langage des plans, ou des surfaces écrites transposant en figures dessinées des paroles, des «idées», voire des désirs. » (1)

Le Jardin du CCA est le résultat d'un travail qui est semblable à celui que Roland Barthes a fait sur *La Sarrasine* de Balzac dans *S/Z*. Charney a en effet procédé à une lecture d'un texte-tuteur dénoté, la ville, qu'il a morcelé et reconstruit sur un site, celui du Jardin. Il a extrait et regroupé par thèmes des éléments signifiants de la ville et du site; il les a combinés, superposés, manipulés, de manière à apporter un commentaire selon un schème narratif et systématique qui résume la ville tout en apportant un discours critique sur la pratique architecturale. Le Jardin est un lieu clos, ceinturé, auto-référent où histoire, culture, social se trouvent superposés dans un système de représentation. Avec le Jardin, Charney nous donne à voir le résultat, l'iconique d'un travail approfondi sur la reconstruction et la représentation.

Le Jardin est un fait urbain, un fragment de ville, un point

1 MARIN, Louis. Utopiques: Jeux d'espaces. Ed. de Minuit, coll. «Critique», Paris. 1973. p. 149.

charnière où se rencontrent plusieurs éléments qui constituent la spécificité de Montréal. Le Jardin est ainsi situé entre fleuve et montagne, entre la ville industrielle, le centre-ville des affaires et les quartiers d'habitation. L'aménagement qu'en a fait Charney reprend tous ces éléments en plus d'entretenir un rapport direct avec le contexte et la Mémoire du site. Les multiples transformations qu'a subies le site sont ici représentées et interprétées, ce qui permet d'établir un lien passé-présent-futur qui situe le Jardin "hors-temps". En résumant la ville et ses contradictions, le Jardin devient un lieu neutre, un lieu "hors-lieu"; ancré dans son contexte de production, il s'en détache cependant puisqu'il se trouve ainsi comme "sur-imposé", posé par-dessus les différents éléments qui s'y rencontrent en un point convergent. Bien qu'en rapport direct avec son contexte de production - Montréal -, le Jardin assume une autonomie qui lui est donnée par la résolution des contraires qu'il permet et réalise. C'est un système complet et autonome.

2.1 LA TRAME

Comme nous l'avons déjà mentionné, le site du Jardin est un point charnière dans la ville. Situé entre fleuve et montagne, il est également situé à la frontière de deux quartiers d'habitation: au sud, un quartier industriel où prédominent une trame résidentielle ouvrière et des industries en bordure du canal Lachine et, au nord, un quartier d'habitation bourgeois où l'on retrouve des maisons en rangées avec façades de pierres grises et des institutions concentrées autour de la rue Sherbrooke et sur les flans sud de la montagne.

Sur le site se trouvent ainsi superposés deux systèmes d'axes nord-sud, issus de l'ancien régime cadastral qui correspondait à la division des terres. Un premier système d'axes nord-sud est

issu du lotissement orthogonal des terres parallèle aux rues qui montent du fleuve et de la ville industrielle vers le plateau. Le second système d'axes correspond à un lotissement perpendiculaire au prolongement des limites cadastrales du domaine occupé jadis par les sulpiciens et qui descendait de la rue Sherbrooke et du Mont-Royal. Au niveau du Jardin, ces deux systèmes se rencontrent: il y a une rupture d'alignement, un désaxement; à ce niveau, les deux trames s'entrecoupent. Les traces du lieu ainsi relevées par Charney - traces qui ne sont ni passées, ni futures, mais une sorte de registre d'état du lieu ou, mieux, des indices - sont d'abord signifiées au niveau du plan (Fig. 16).

Le système d'axes provenant du lotissement qui descend de la montagne et selon lequel la maison Shaughnessy est implantée est repris par l'Arcade qui fait face au musée et dans l'aménagement du Pré faisant référence aux terrains des sulpiciens. Le Verger et les Colonnes de l'Esplanade faisant écho aux terrains et à la ville industrielle, ils sont orientés selon le système d'axes perpendiculaire au fleuve. Ce deuxième système d'axes est aussi représenté par une série de murs cadastraux construits comme des vestiges, des murets datant d'une autre époque qui auraient été déterrés par l'érosion ou lors des travaux d'aménagement du site... La translation d'un système d'axes à l'autre, le chevauchement, sont signifiés dans la deuxième arcade qui est la reproduction de la première, mais qui est solidaire du système d'axes provenant du sud.

2.2 LE PLAN ET L'ART D'EXPOSER L'ARCHITECTURE

Nous avons dit plus haut que la deuxième fonction du Jardin était d'être un jardin institutionnel, le prolongement du CCA comme centre d'étude et musée d'architecture.

Pour ce faire, Charney a repris, dans l'aménagement du Jardin, le plan de l'édifice. Il y a d'abord la réplique de la façade de la maison Shaughnessy qui établit un lien visuel entre le Jardin et l'édifice, et qui permet d'intégrer le boulevard René-Lévesque au projet. Ensuite il y a le Pré et le Verger qui représentent les ailes est et ouest de l'édifice conçu par Peter Rose, et qui encadrent l'Arcade de la même façon que le nouvel édifice encadre la maison Shaughnessy. L'Esplanade et les Colonnes rappellent - sont un écho à - l'enfilade des salles du musée. L'Arcade est ainsi entourée d'un "U" tout comme la maison Shaughnessy est embrassée par l'édifice du CCA (Fig. 17).

Cela introduit la dialectique qui existe entre l'intérieur et l'extérieur, l'ouvert et le fermé, l'espace privé et l'espace public.

Construit sur un site a priori difficile d'accès - puisqu'entouré de voies rapides -, le Jardin est cependant le pendant public, ouvert et accessible du musée dont les murs extérieurs "privatisent", restreignent l'accès à ce lieu pourtant public. Alors que les entrées et sorties du public dans l'édifice sont contrôlées par un accès unique sur la rue Baile, le Jardin est accessible en tout temps, par n'importe qui, par le boulevard René-Lévesque. A la fermeture du Centre est opposé un système ouvert puisque l'Arcade est l'envers d'une forteresse. De plus, ce qui est l'arrière du musée - le boulevard René-Lévesque - est aussi l'avant du Jardin ce qui fait du boulevard le centre du projet et l'élément connecteur qui nous fait passer d'un monde fermé à un monde ouvert. Le Jardin est ainsi l'écho - à ciel ouvert - de l'édifice et il prolonge la fonction muséale à l'extérieur, dans un lieu public.

Car exposer l'architecture est plus complexe qu'il ne paraît. On ne peut "accrocher" des oeuvres architecturales sur les murs d'un musée comme un tableau. On peut exposer des copies, photos

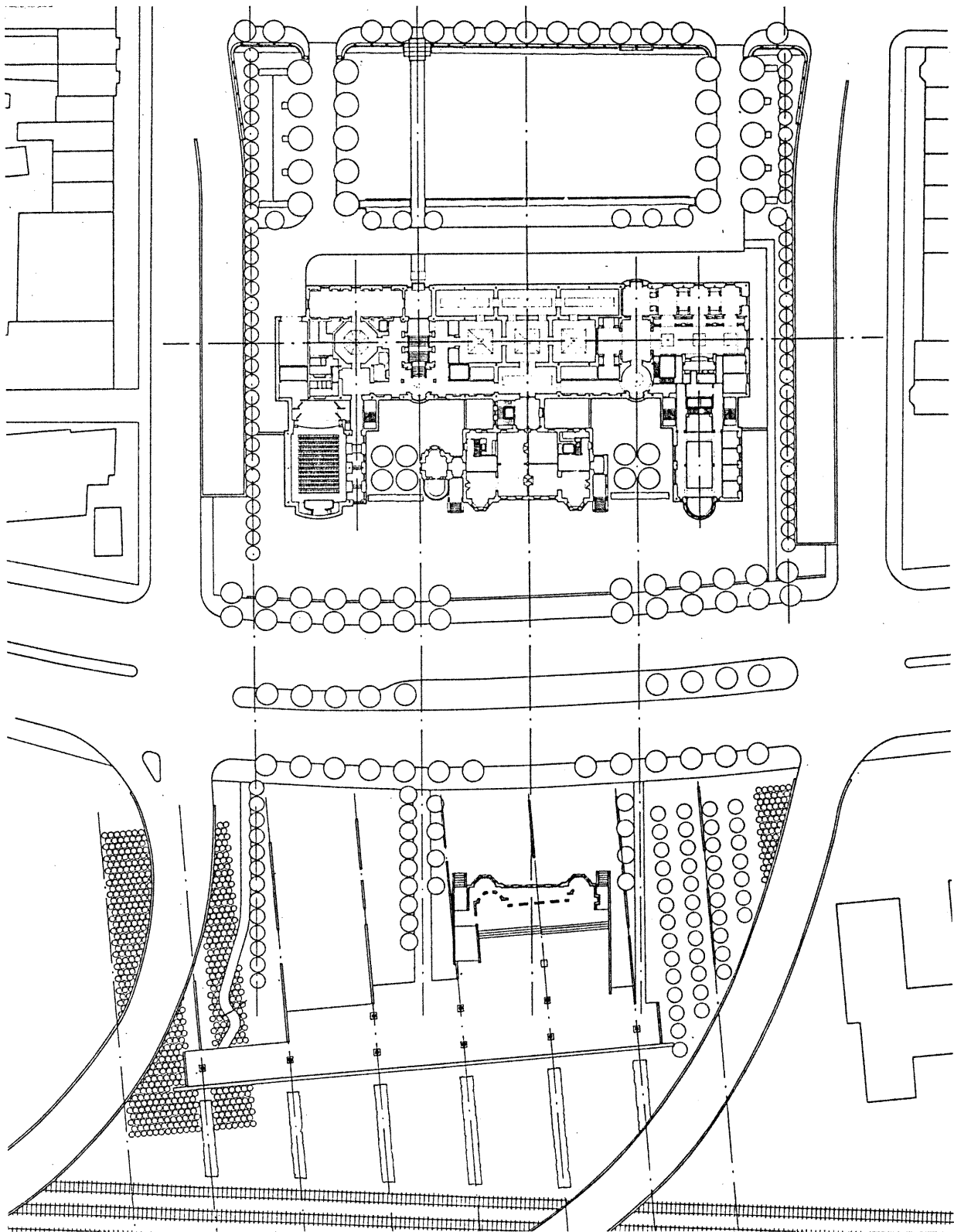


Fig. 17: Plan du Jardin et du Centre Canadien d'Architecture.

ou dessins - en sorte des reproductions -, mais difficilement l'oeuvre réalisée. Les premiers musées d'architecture étaient situés dans des jardins ou des cours intérieures; on se servait des murailles comme de support pour y exposer des fragments d'oeuvres architecturales, des vestiges...etc. C'était une façon de "présenter" l'architecture. D'une autre façon, les expositions universelles ont toujours été des musées d'architecture en plein air. Les musées/bâtiments exposent des copies (photos, dessins, maquettes...) d'architecture alors que le musée/ouvert présente l'architecture. Cette dualité est rendue évidente par l'aménagement du Jardin comme le reflet interprété de l'édifice/musée. Le discours que cela provoque devient apparent lorsque l'on regarde le projet à vol d'oiseau, lorsqu'on s'attarde au plan.

2.3 LA REPETITION

REPETER: redire ou refaire pour s'exercer, pour fixer dans sa mémoire.

Le Petit Robert (Ed. 1981)

La répétition est l'une des stratégies les plus utilisées par Charney pour faire signifier ce qu'il réalise. Comme le mentionne Robert-Jan Van Pelt, Charney se sert de la répétition pour fixer l'événement dans un lieu " hors temps ":

« Dans l'oeuvre remarquable qu'est La répétition (1843), il [Kierkegaard] réfléchit sur les liens entre répétition et ressouvenir. Les deux génèrent une sorte de connaissance qui fait le pont entre le passé, le présent et l'avenir. Leur principale différence est qu'ils traversent ce continuum dans des directions opposées, «car ce dont on se ressouvent a été; c'est une répétition en arrière; la répétition proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant [...]». Kierkegaard explique que «la dialectique de la répétition

est facile, car ce qui est répété a été, sinon il ne pourrait être répété; mais c'est justement le fait d'avoir été qui donne à la répétition son caractère de chose nouvelle» » (2)

L'exposition *Corridart: Les Maisons de la rue Sherbrooke*, que Charney réalisa en 1976, était entièrement basée là-dessus. L'installation reprenait, en image miroir, les façades de maisons existantes. La réflexivité de chacune des constructions dans l'autre a permis d'établir un rapport qui engendrait la signification de chaque élément " par rapport à l'autre ". C'est donc le rapport de l'un à l'autre qui a permis à chaque élément de signifier (Fig. 18,19,20).

Dans *Eléments de sémiologie* (3), Barthes explique bien ce rapport d'un signe par rapport à un autre, d'où émane le sens d'un énoncé. Selon Barthes, le sens de l'énoncé est en effet issu d'un double rapport: rapport du signe avec lui-même, qu'il appelle la signification, et qui est l'acte qui unit le signifiant et le signifié et qui produit le signe; et le rapport qu'un signe entretient avec les autres signes qui l'entourent, qu'il appelle la valeur du signe. Le sens est donc le produit de la signification et de la valeur du signe.

2 VAN PELT, Robert-Jan. A l'intérieur de la cité souffrante, propos concernant la German series, dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney*. 1975-1990. Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1991. p.41.

3 BARTHES, Roland. Eléments de sémiologie, repris dans *L'Aventure sémiologique*. Seuil, Paris, 1964. p. 46 à 53.



Fig. 18: Les Maisons de la rue Sherbrooke: le site, 1976.



Fig. 19: Les Maisons de la rue Sherbrooke: photomontage, 1976.

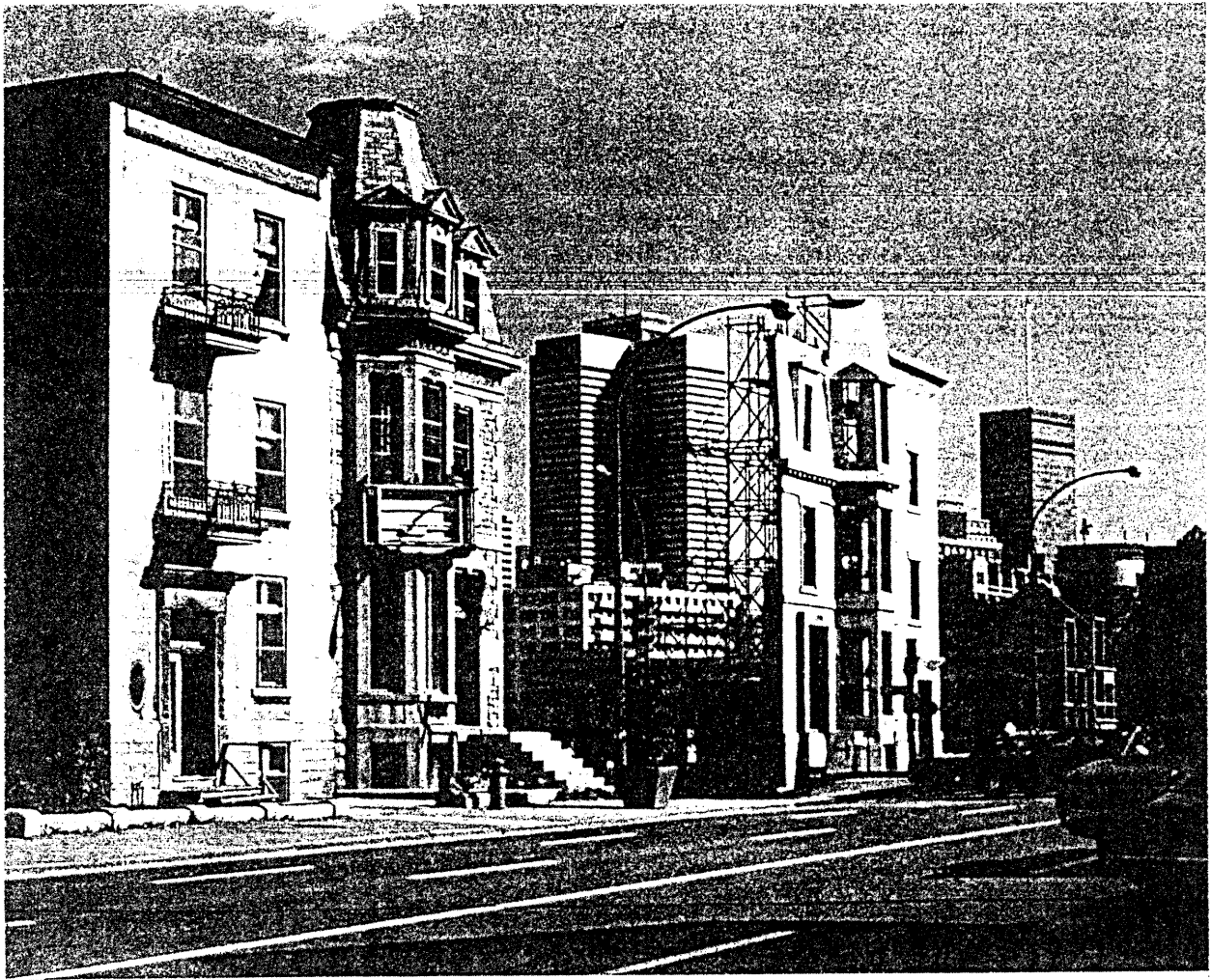


Fig. 20: Les Maisons de la rue Sherbrooke: l'installation.

La reprise de la façade de la maison Shaughnessy permet, en plus d'établir un lien visuel avec le centre et d'intégrer le boulevard René-Lévesque au projet, de faire " signifier " la maison Shaughnessy comme villa, puisqu'elle se retrouve, " comme il se doit ", entourée de jardins. De la même façon, la réplique de l'Arcade par une deuxième arcade, fragment de la première, permet l'existence de la première comme " demeure arcadienne " dans un jardin.

« L'édification dans le jardin d'une réplique de la maison Shaughnessy a été l'occasion de sa réapparition, non pas sous la forme d'une ruine pittoresque ou artificielle, mais à la manière d'un édifice dépouillé de tout rôle fonctionnel autre que celui d'être «lui-même» dans un jardin, d'être une demeure arcadienne. Cette réplique prend la forme d'une fabrique, construction inséparable de l'art des jardins, une arcade en Arcadie. La Maison a ainsi été vidée de son contenu et une partie de son enveloppe tronquée à la hauteur appropriée. » (4)

Ce geste permet également de signifier la primauté de la forme sur la fonction en architecture. Comme nous l'avons vu avec Rossi, l'architecture de la ville trouve son sens dans la morphologie de son architecture, les formes urbaines étant des permanences qui traversent les époques alors que les fonctions qu'elles abritent se succèdent.

Dernière question que l'Arcade soulève: la notion de temps. Edifiée comme un fragment, l'Arcade peut être vue comme un élément en construction, inachevé, ou comme un élément en déconstruction,

4 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 1989. p. 93.

en ruine. Reconstruction ou déconstruction?... l'Arcade n'est ni l'un ni l'autre - ou les deux à la fois - ce qui la rend a-temporelle et nous rappelle le cycle de construction et de déconstruction de la ville. Elle devient un objet bizarre qui aide à la mémorisation, à la reconnaissance. Cette circularité du temps est aussi signifiée par la végétation choisie (arbres feuillus, pommiers, framboisiers...) qui suit le cycle des saisons.

2.4 LE DISCOURS NARRATIF

Tout comme dans les jardins classiques des siècles passés, l'Esplanade du Jardin est ponctuée d'une série de colonnes allégoriques qui soutiennent un discours architectural en "exposant" certains éléments significatifs du bâti montréalais. Disposées selon un agencement qui rappelle l'enfilade des salles d'exposition du centre, les dix colonnes prolongent la fonction muséale du CCA en exposant, à ciel ouvert, des fragments d'architecture ce qui n'est pas sans rappeler les origines du musée d'architecture (Fig. 21).

Les fragments exposés sont choisis, chacun d'eux étant un des éléments d'un discours qui exprime une idée, une critique. Les dix colonnes forment un tout, un récit allégorique, qui fonctionne comme l'Arcade, chaque colonne étant l'écho soit de l'architecture de la ville, soit d'une autre colonne. Ici encore, Charney utilise la répétition pour fixer l'événement:

« L'allégorie est un récit, le commentaire d'un texte par l'intermédiaire d'un autre, une métaphore prolongée. Le récit présenté par les colonnes veut capter et projeter un discours architectural découlant de bâtiments significatifs, ainsi qu'il sied à un musée d'architecture. Comme les autres éléments du jardin, les colonnes ont été conçues pour exprimer des dualités autoréférentielles. Une première rangée de colonnes a

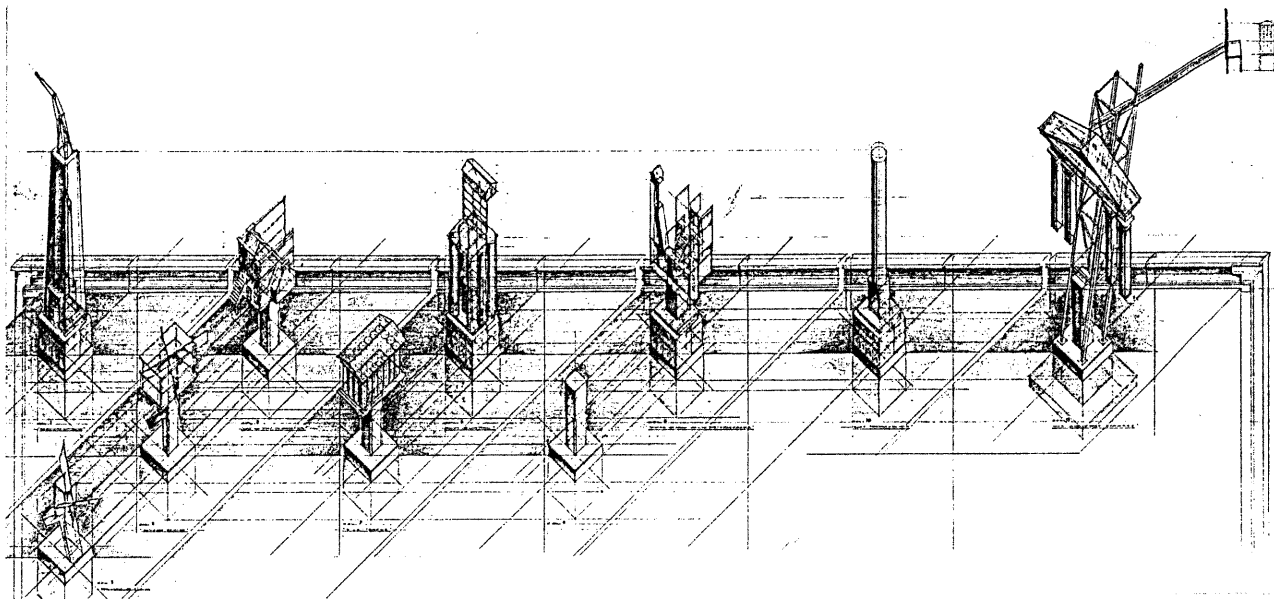


Fig. 21: Les Colonnes allégoriques (M. Charney, 1989).

été érigée en contrepoint immédiat d'édifices que l'on peut voir du site. Une seconde rangée sert de contrepoint et de reflet à la première. C'est un écho de la première qui est elle-même écho de l'architecture de la ville. » (5)

L'histoire qui nous est racontée débute à la *colonne un* et se termine à la *colonne onze*, située à l'extrémité sud-ouest du Jardin; elle a pour thème " la demeure ".

5 Ibidem. p. 95.

« La colonne un reprend les nombreuses cheminées qui s'élèvent au-dessus des usines et des habitations de la basse ville. La cheminée proéminente de l'édifice Northern Electric de Pointe Saint-Charles est représentée en un fût qui évoque les obélisques, une fonderie à canons par Ledoux, un cénotaphe...emblème des cheminées de l'ère industrielle. » (6)

La colonne un, située à l'intersection des deux systèmes d'axes, permet ainsi le passage de l'un à l'autre et intègre le CCA - demeure institutionnalisée - au discours narratif des colonnes qui se termine par la colonne onze qui fait, on le verra, l'apologie de la ville comme demeure collective. Elle dénonce un constat qu'il nous est donné de voir en contrebas de l'Esplanade: un quartier ouvrier qui a longtemps été dominé par le monde industriel. A la base de la colonne, on reconnaît l'image de la maison ouvrière écrasée par une immense cheminée - semblable à celles des camps nazis -, représentation iconique du symbole de l'ère industrielle (Fig. 22 et 23).

Les colonnes trois, quatre, cinq (Fig. 24) montrent l'évolution de la maison québécoise issue d'un modèle importé d'Europe; cette évolution "autochtone" est comparée, mise en relation avec l'évolution de la pensée architecturale du Mouvement Moderne. Les premières maisons québécoises avaient des pièces disposées parallèlement à la rue et des toits pignons. Avec la densification et l'urbanisation du début du siècle, on assiste à un changement d'orientation de la maison dont les pièces sont alors disposées perpendiculairement à la rue, ce qui donne lieu à une demeure qui se développe vers l'intérieur de l'îlot et constitue une façon plus optimale d'utiliser les terrains. Cette typologie est caractéristique du tissu résidentiel montréalais. Ces deux

6 Ibidem. p. 97.

types d'architecture traditionnelle sont montrés par la *colonne trois*.

La *colonne quatre* représente la structure Domino de Le Corbusier (1915) qui est une transformation totale du principe traditionnel de construction de la maison française. Les murs porteurs extérieurs sont remplacés par un système constructif dalle de béton/poteaux.

La *colonne cinq* fait état de l'héritage du modernisme: des plans libres, en mouvement, déstabilisés, dont l'aboutissement semble être une déconstruction complète. Les *colonnes trois* et *cinq* sont en confrontation: l'une représente la stabilité et la rationalité d'une architecture vernaculaire alors que la *colonne cinq* dénonce le déséquilibre qui résulte d'une architecture transposée, forcée:

« Cette transformation locale fait contraste avec la transposition que Le Corbusier a faite de maisons du nord-ouest de la France semblables à la maison québécoise et dont sa maison Domino est issue. » (7)

La *colonne six* reprend le thème de la *colonne un*: la domination de l'existence des ouvriers par le monde industriel. On retrouve l'image de logements ouvriers surmontés de la reproduction d'un silo à grain.

La *colonne sept* interprète la précédente, la transforme, en faisant des silos un temple (Fig. 25). Le geste est inspiré des

7 Ibidem. p.97.

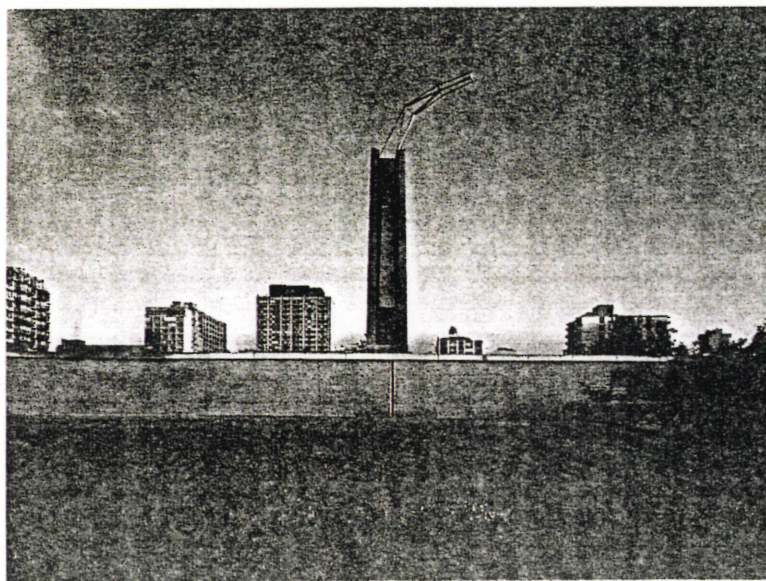


Fig. 22: La Colonne un, vue du sud.



Fig. 23: La Colonne un, vue du nord.



Fig. 24: Les Colonnes trois, quatre, cinq.



Fig. 25: Les Colonnes six et sept.

propos de Le Corbusier qui, dans *Vers une architecture* (8), fait le rapprochement entre les silos canadiens et le Parthénon d'Athènes, les deux étant des exemples de belles formes architecturales. Dans ce manifeste, Le Corbusier met en garde les architectes par rapport à une pratique " agonisante " et fait trois rappels à ces messieurs sur l'art de bâtir qui devrait, selon lui, s'appuyer sur trois éléments: le volume, la surface, le plan:

« Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination! » (9)

Lorsqu'il aborde la question du volume, de la morphologie, Le Corbusier fait l'apologie des formes pures, primaires - cubes, cônes, sphères, cylindres, pyramides -, claires et lisibles, et il dénonce l'architecture gothique. Voici sa vision de ce qu'est l'architecture:

« L'architecture égyptienne, grecque ou romaine est une architecture de prismes, cubes et cylindres trièdres ou sphères: les Pyramides, le Temple de Louqsor, le Parthénon, le Colisée, la Villa Adriana. L'architecture gothique n'est pas, dans son fondement, à base de sphères, cônes et cylindres. » (10)

8 LE CORBUSIER. Vers une architecture. Ed. Arthaud, coll. de "L'Esprit nouveau". Paris. 1923.

9 Ibidem. p. 16.

10 Ibidem. p. 16.

Alors que son discours veut rétablir les fondements de l'architecture, les illustrations qui le supportent sont des photos de silos à grains canadiens qui, pour lui, sont le pendant contemporain d'une architecture développée selon les mêmes principes que l'architecture égyptienne, de la Grèce ou de la Rome antiques:

« Voici des silos et des usines américaines, magnifiques PRÉMICES du nouveau temps. LES INGÉNIEURS AMÉRICAINS ÉCRASENT DE LEURS CALCULS L'ARCHITECTURE AGONISANTE. »
(11)

« Autrement dit, une architecture, c'est une maison, temple ou usine. La surface du temple ou de l'usine, c'est, pour la plupart du temps, un mur troué de portes et de fenêtres; ces trous sont souvent des destructeurs de forme; il faut en faire des accusateurs de forme. »
(12)

En faisant des silos à grains un temple, Charney leur donne valeur de monument.

La colonne huit représente la domination de l'Eglise sur l'existence des ouvriers (Fig. 26). Les deux bras sont une version ré-interprétée des deux clochers de l'église Saint-Cunégonde que l'on aperçoit du site. L'escalier, situé au centre, signifie l'ascension, le passage vers un idéal à atteindre qui commence à se traduire par la représentation des mini-temples au-dessus des clochers en " demeures ". Charney a substitué au temple des dieux la demeure des fidèles. On amorce ainsi un certain revirement de la relation dominant/dominé. La demeure, jusqu'à maintenant

11 Ibidem. p. 20.

12 Ibidem. p. 25.

manifestée à la base des colonnes, est élevée au-dessus des clochers et cette transposition est signifiée par l'escalier, symbole d'ascension.

La *colonne neuf* (Fig. 26) est une base, un support en attente d'une architecture résidentielle, de la demeure qui devrait faire suite au temple de la *colonne sept*. En effet, la deuxième rangée de colonnes, qui fait écho à la première, elle-même reflet d'une lecture du tissu montréalais, forme un tout qui est une critique de la pratique architecturale. La *colonne quatre* dénonce les principes mis de l'avant par les architectes du Mouvement Moderne: transparence, liberté du plan, structure indépendante et disparition des murs porteurs que permet la technologie moderne. Elle représente le passé. La *colonne sept* ré-introduit les formes classiques délaissées par les modernistes, appelle à l'Histoire (on retrouve là certains principes post-modernistes). Elle représente le présent. La *colonne neuf* est en attente d'un devenir et symbolise, en quelque sorte, la période de stagnation que nous vivons actuellement au sein de l'idéologie architecturale. Elle représente le futur.

La *colonne dix* appartient à la première rangée de colonnes. Elle «...reprend la forme du grand cylindre d'une tour de production de billes d'acier, vestige d'une aciérie visible juste au sud du jardin. » (13). Là encore, on a recréé l'image des façades des maisons ouvrières à la base de la colonne (Fig. 27).

13 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le CCA, dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. Centre Canadien d'Architecture. Montréal, 1991. p. 187.

« La colonne onze est située à l'extrémité ouest de l'esplanade, à côté d'une rampe de la voie rapide, et dans l'axe de la rue du Fort et de la façade de la bâtisse du séminaire du Collège de Montréal, vers le nord. La voie rapide et le Séminaire se rencontrent dans cette colonne. Une structure d'acier tubulaire, support habituel des panneaux de signalisation de la voie rapide, porte ici une façade, nouveau «panneau», image du fronton du Séminaire. Une façade est présentée comme la réplique de l'autre, selon le principe qui régit tout l'agencement du jardin. Une poutre d'acier tubulaire s'allonge au-dessus de la colonne pour soutenir une chaise droite suspendue au-dessus de la voie rapide. Sur la chaise repose une maison, la dernière de la séquence d'«habitations» qui débute à la base de la première colonne. Cette «maison» est l'annonce de la ville comme demeure collective et de l'essentiel d'un centre consacré à l'architecture.» (14).

La colonne onze (Fig. 28) confirme l'ascension de la demeure qui se trouve élevée, projetée au-dessus de la ville. Conclusion au récit raconté par les colonnes, la colonne onze est également le point de départ de quelque chose à venir. En positionnant ainsi la "maison", Charney en fait le point de départ, l'élément générateur de l'architecture de la ville. D'abord représentée comme un élément dominé par l'industrie et l'église, la maison est, à la colonne onze, portée " aux cieux "; elle est ainsi souveraine. Cette transition est symbolisée par la réplique du fronton du Séminaire - représentation de l'institution - qui permet le passage d'un état, d'un lieu à un autre. Le fronton est une porte, un seuil qui unit - ou sépare? - deux réalités, deux états. On doit également souligner l'importance de la chaise qui porte la maison:

14 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le CCA, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, Centre Canadien d'Architecture. Montréal, 1989. p. 98.

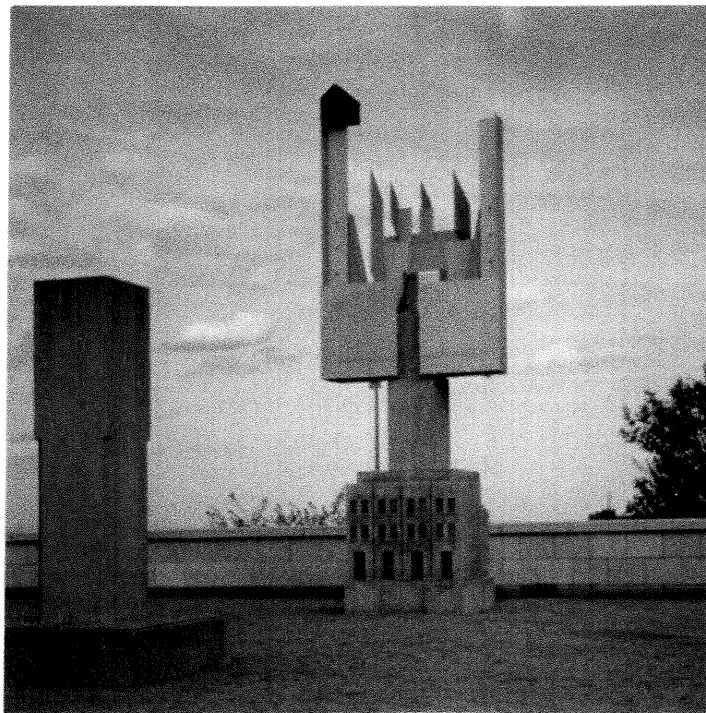


Fig. 26: Les Colonnes huit et neuf.



Fig. 27: Les Colonnes dix et onze.



Fig. 28: La Colonne onze.

premièrement, la chaise représente la symétrie, l'ordre, un état d'équilibre nécessaire à toute architecture rationnelle et cohérente: « Où l'ordre règne, naît le bien être. » (15); ensuite, la chaise symbolise, selon moi, l'humanité. Elle est, avec ses quatre membres et son tronc, la représentation analogique de l'homme, du corps humain. Il s'agit en fait de la deuxième allusion à la forme humaine dans l'oeuvre du Jardin, la première étant donnée par la *colonne cinq " De Stijl dansant "*.

2.5 L'HISTOIRE ET LA TRADITION

Le Jardin du CCA est un commentaire sur la ville et l'art de bâtir. Sa conception et les éléments choisis par Charney l'inscrivent définitivement à l'intérieur d'une histoire occidentale de l'art des jardins. De tous les temps, le jardin a été une des réalisations humaines qui se prêtait le mieux aux formes symboliques. Tout comme le théâtre, l'art du jardin est un art visuel qui s'est développé sur la base d'un patrimoine qu'il a en commun avec lui et qui est fait de croyances religieuses, de légendes médiévales, de mythologie classique, d'histoire nationale et d'allégories fantastiques. Le jardin est ainsi un moyen de communiquer les mythes et les métaphores.

Lieu privilégié de la représentation symbolique, le jardin est également le prolongement de l'organisation sociale, politique et collective de l'homme. Il est l'espace de représentation des sociétés par excellence. Les jardins de Versailles ne sont-ils pas

15 LE CORBUSIER. Vers une architecture. Ed. Arthaud, coll. de "L'esprit nouveau". Paris, 1923. p. 39.

la métaphore de la domination du Roi Soleil sur la nature, sur la nation, sur le monde entier?... Versailles est en effet le reflet d'une structure sociale fondée sur la notion de monarchie absolue; c'est le prolongement de la structure hiérarchique de la France du XVIIe siècle (Fig. 29). Les jardins, plus que lieux de plaisance et havres de paix, ont toujours eu des fonctions esthétiques, spirituelles et symboliques.

Le Jardin de Melvin Charney permet de rattacher Montréal à une Mémoire occidentale propre à l'art des jardins. Il s'apparente à plusieurs jardins comme le *Jardin de Bomarzo* (Italie, 1550), le *Désert de Retz* (France, 1774) ou le *Jardin de d'Albon* (France, 1787), pour n'en nommer que quelques uns. Bomarzo est un jardin construit au XVIe siècle par l'architecte/antiquaire Pyrrho Ligorio dans la région de Viterbe, un peu au nord de Rome (Fig. 30). Le jardin est construit dans un bosquet; il propose une promenade ponctuée de sculptures et d'éléments architecturaux qui sont une évocation symbolique de Rome, construite autour des mythes de Mars-Hercule et Cérès-Proserpine. D'apparence, a priori, illogique et fantaisiste, Bomarzo est un jardin méta-langagier qui utilise le monstre pour représenter et qui, lorsqu'on le démystifie, affiche une cohérence étonnante.

Le Désert de Retz, réalisé par François Racine de Monville près de Marly, est un jardin de type humaniste qui trouve ses origines dans les jardins italiens de la Renaissance. Ce jardin réunit Nature et Culture (tout comme Bomarzo). Dans un site boisé, sauvage et pittoresque, il nous propose un itinéraire ponctué de monuments qui relatent, par leur architecture, l'histoire de la civilisation, de la grotte primitive au temple des rêves utopiques représenté par la "Maison Colonne", haute de quatre étages et construite comme une ruine (Fig. 31 et 32).

Le Jardin d'Albon (Fig. 33), près de Franconville non loin de Paris, est le reflet (un peu comme le développement des jardins de

Versailles fut lié à la croissance du pouvoir de Louis XIV, à sa conception de la monarchie et à ses aventures amoureuses) de la culture et de la société française du XVIIIe siècle:

« Dans cet Eden aux idées et aux emblèmes éclectiques, d'Albon, « le valeureux chevalier au coeur tendre, l'ami de la nature et de l'humanité », tentait de rassembler les principaux symboles, souvent contradictoires, de la culture du XVIIIe siècle. « Modernisme et tradition, curiosité intellectuelle et sensibilité, religion et science, égalitarisme et orgueil aristocratique, paternalisme et cosmopolitanisme, artificialité et profond désir de naturalisme » se disputaient la place dans l'Elysée du comte. » (16)

Bien d'autres exemples peuvent être donnés afin de montrer l'importance des jardins dans l'histoire. Les récits que les jardins racontent sont ancrés dans une mémoire collective.

Charney, avec son Jardin, inscrit Montréal dans l'histoire occidentale. Comme à Bomarzo, les colonnes du Jardin racontent Montréal de façon symbolique. Cette association surprenante de formes ensemble est une façon, pour Charney, de marquer la mémoire. De plus, ces colonnes proposent un récit qui a pour thème "la demeure" et son évolution; le rapprochement avec le Désert de Retz me semble évident. Enfin, nous l'avons dit, le discours porté par ces colonnes est aussi une critique de la pratique architecturale du XXe siècle, tout comme le jardin de d'Albon en était une du XVIIIe siècle. Les rapprochements faits ici n'ont qu'un seul but: démontrer que le Jardin du CCA s'inscrit dans une Mémoire, une Histoire qui trouve son origine en occident, à la Renaissance.

16 HOWARD ADAMS, William. Les jardins en France, Le rêve et le pouvoir, 1500-1800. L'Equerre, Fontenay-sous-Bois. 1980. p.103.

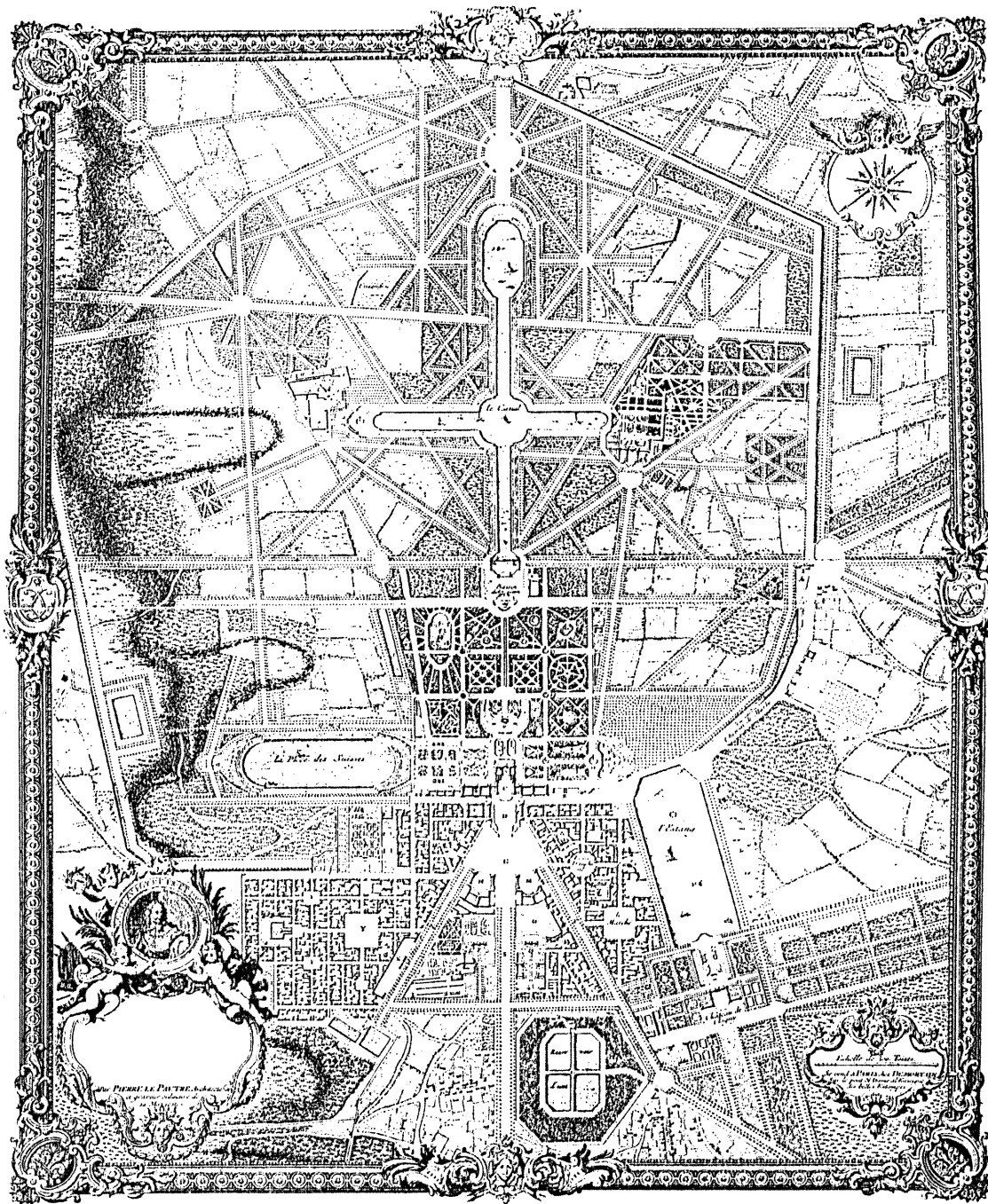


Fig. 29: Plan de Versailles (Pierre Le Pautre, 1710).



Fig. 30: Le Bosquet de Bomarzo.



ROCHER
en
de l'intérieur
du Jardin
Faisant l'Entrée
 DU DESERT
par la Forêt de Marly

Fig. 31: Vue de l'intérieur du Jardin Faisant Entrée du Désert par la forêt de Marly.

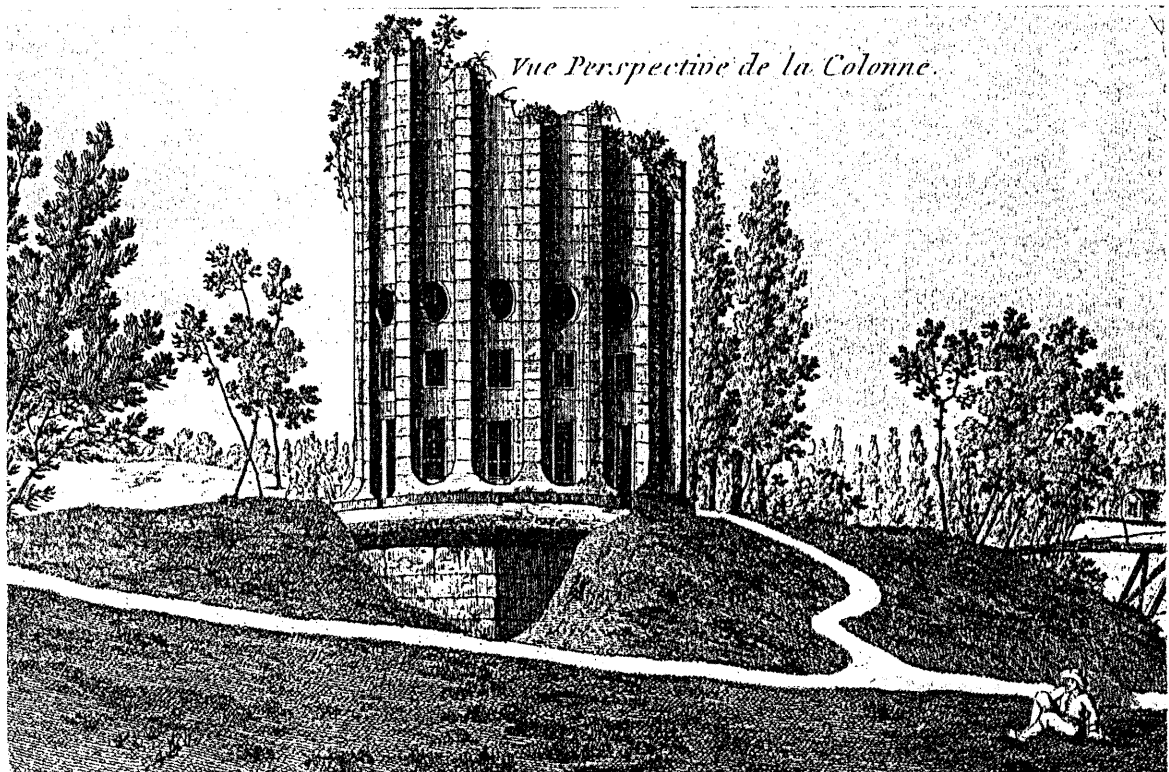


Fig. 32: La Maison Colonne du Désert de Retz.

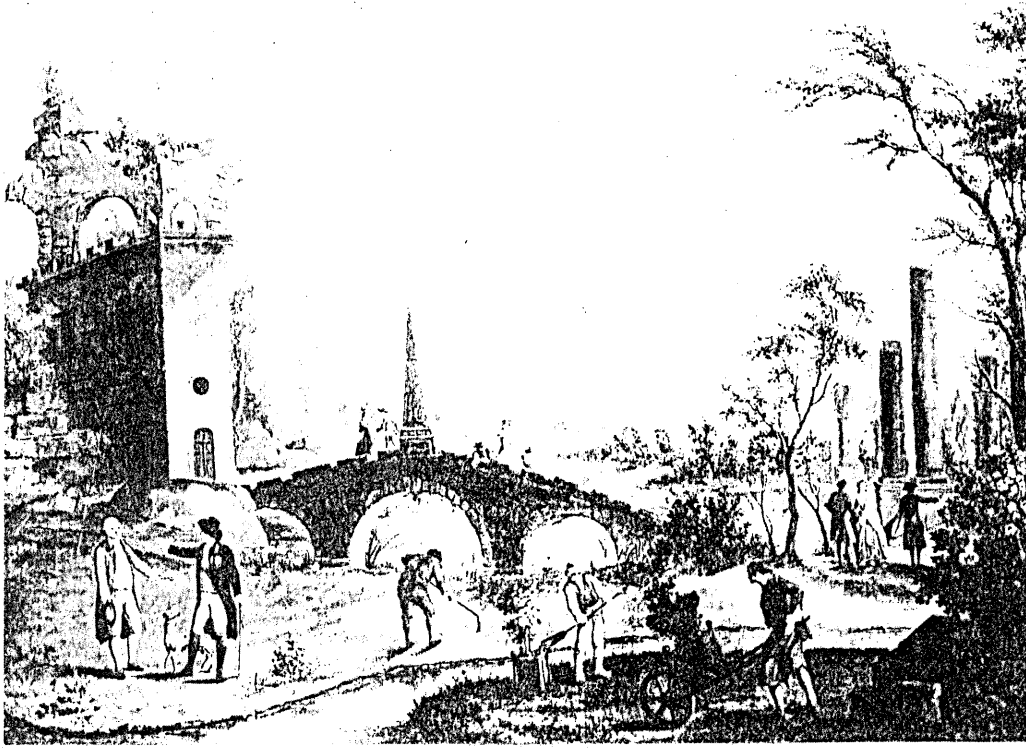


Fig. 33: Le Jardin d'Albon.

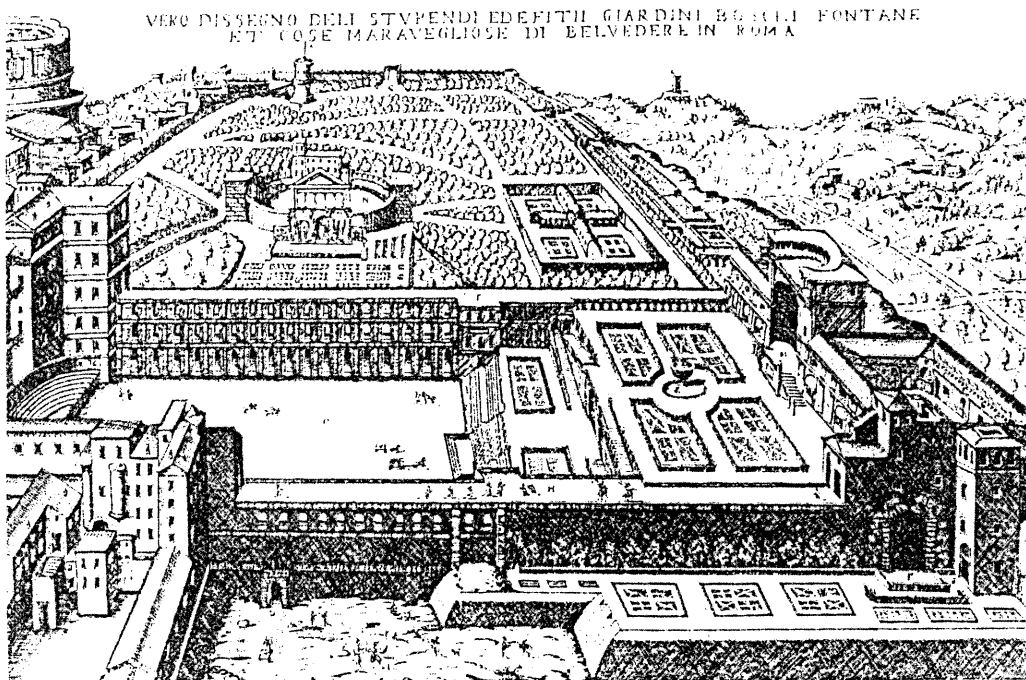


Fig. 34: Le Cortile del Belvedere.

Mais plus encore, le Jardin du CCA résume l'histoire des jardins. On y retrouve tous les éléments typiques qui ont contribué à l'aménagement des jardins à travers l'histoire:

. Tout d'abord, prenons le site, cet espace résiduel de la modernité. Il est en effet curieux de constater que les rampes d'accès, l'autoroute Ville-Marie et le boulevard René-Lévesque, qui forment l'enceinte du Jardin, le clôturent comme les douves, les HaHa, clôturaient les jardins de la Renaissance. Comme si le site lui-même avait tracé la voie de sa dernière transformation...

. Le *Pré* et le *Verger*, éléments "utiles" du jardin, nous ramènent à l'époque médiévale.

. L'*Arcade* dans la tradition des "fabriques" qui rappellent l'influence chinoise sur les jardins pittoresques du XVIIIe siècle où l'on intègre Architecture et Nature.

. L'*Esplanade*, à laquelle on accède par des escaliers, est la transposition des aménagements en terrasses dont le *Cortile du Vatican*, aménagé par Bramante (17) en 1503, est l'un des plus beaux exemples (Fig. 34). Cette réalisation représente un point tournant

17 BRAMANTE (Donato d'Angelo Lazzari, dit; 1444-1514) est, avec Brunelleschi, l'un des deux principaux architectes de la Renaissance italienne. Il fut le chef de file, avec Alberti, du classicisme. Il commença sa carrière comme peintre à Milan, puis s'installa à Rome en 1499 où il travailla à la nouvelle Basilique Saint-Pierre, achevée par Michel-Ange. Il avait un goût prononcé pour les sculptures paléochrétiennes et le plan central (déjà exploité par Brunelleschi). Il joua un rôle capital dans l'évolution de l'architecture italienne.

dans l'histoire des jardins puisque ce belvédère est en fait le premier "jardin-musée". On abandonne l'*Hortus Conclusus* qui caractérisait les jardins du Moyen-Age. Le jardin est ainsi conçu comme un événement, quelque chose en spectacle, fait pour être vu de l'extérieur autant que pour regarder, que pour servir de belvédère. Le Jardin du CCA a été volontairement conçu de la même façon: « Le jardin, dans sa conception, est un lieu fait pour être regardé aussi bien qu'un lieu qui dirige le regard sur la ville.» (18).

. Les *Colonnes* sont les sculptures ou statues qui sous-tendent le discours narratif propre à tout jardin. Depuis l'Antiquité, sculptures et jardins sont indissociables.

. L'allée sinueuse qui part du Pré, traverse les plantations d'arbustes qui encadrent la rampe d'accès de l'autoroute Ville-Marie, et qui mène à la *colonne onze*, est à l'image des aménagements pittoresques et romantiques des jardins anglais du milieu du XVIIIe siècle. On privilégiait alors les aménagements paysagers de type "pastoral". La géométrie régulière des jardins classiques est remplacée par des lignes courbes et des aménagements inspirés de l'art chinois qui sont l'expression d'une esthétique et d'une philosophie de la Nature. Ce changement d'approche correspond à un renversement du rapport Homme/Nature qui, jusque là, comme nous l'avons vu avec les jardins de Versailles, était un rapport dominant/dominé. Les jardins romantiques reflètent un rapport Homme/Nature qui dénote une volonté d'harmonie avec le

18 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage*. Sous la direction de Larry RICHARDS, CCA, Montréal. 1989. p.91.

paysage où l'Homme et la Nature ont une relation de dépendance mutuelle et égalitaire.

. Autre élément qui a été très exploité dans l'art des jardins à la Renaissance: les lois de la perspective. Charney y fait référence en positionnant la *colonne onze* dans l'axe du fronton du Séminaire du Collège de Montréal. D'ailleurs, dans la présentation du jardin qu'il fait dans *Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage* (19), il juxtapose la photo de la vue que l'on a vers le nord, dans l'axe de la rue Du Fort, à partir de l'emplacement de la *colonne onze*, et une photo d'un tableau de Jean Antoine Watteau, *La Perspective*. Étonnamment, les vues sont similaires: on aperçoit, au fond de l'axe de la perspective, un fronton, à travers un alignement d'édifices dans un cas, et d'arbres à maturité dans l'autre (Fig. 35 et 36).

. Je mentionnerai enfin une des composantes fondamentales de l'art des jardins, le temps. En effet, un jardin est quelque chose qui n'est jamais arrêté, qui n'est pas statique et qui vit au rythme des végétaux. La végétation choisie (pommiers, framboisiers...) suit le cycle des saisons, symbole de vie et de mort, de fécondité, de fertilité, de régénération.

On voit bien maintenant comment Charney a su, dans un espace relativement restreint, retracer l'histoire des jardins et, par le fait même, prolonger la fonction muséale du Centre Canadien d'Architecture. Le rôle de "centre d'étude" qu'ont les jardins est une de leurs caractéristiques les plus anciennes, que ce soit à travers la culture des aromates et des fleurs des jardins médiévaux, ou comme dans des jardins tel le parc royal de Monza

19 Ibidem. p.93.



Fig. 35: Vue vers le nord dans l'axe de la rue Du Fort à partir de la Colonne onze.



Fig. 36: La Perspective (Jean Antoine Watteau, vers 1719).

près de Milan, commandé en 1805 par Napoléon qui, dans son aménagement, résume, d'une part, l'histoire des idées des jardins et, d'autre part, a été conçu comme un centre d'étude et de culture du monde végétal et animal. On reconnaît ici le premier grand jardin botanique.

D'autres projets ont su illustrer la théorie de l'art des jardins tel la proposition esthétique faite par Gabriel Thouin en 1820 pour un aménagement romantique des jardins de Versailles où se trouvent superposées deux formes sémantiques qui correspondent aux valeurs anciennes (géométrie formelle du XVIIe siècle) et aux valeurs nouvelles (sinuosité et architecture romantique) (Fig. 37). Mais là n'est pas le but de ce travail, ce sujet ayant été fort bien couvert par d'autres.

2.6 LECTURE VERTICALE

« L'Allégorie présente de nombreuses énigmes mais n'a pas de mystère. L'énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout. Le mystère, au contraire, a toujours été évoqué par l'image du voile, ce vieux complice du lointain. » (20)

J'aimerais revenir aux dix colonnes de l'Esplanade. Ces colonnes sont la transposition contemporaine des statues et sculptures qui ornent les jardins depuis l'Antiquité. Lieu d'expression de la mythologie, de légendes, le jardin est en fait un paysage sacré, une sorte de sanctuaire consacré à une ou des

20 BENJAMIN, Walter. Paris, Capitale du 19e siècle, Le Livre des Passages. Ed. du Cerf, Paris, 1989. p. 381.

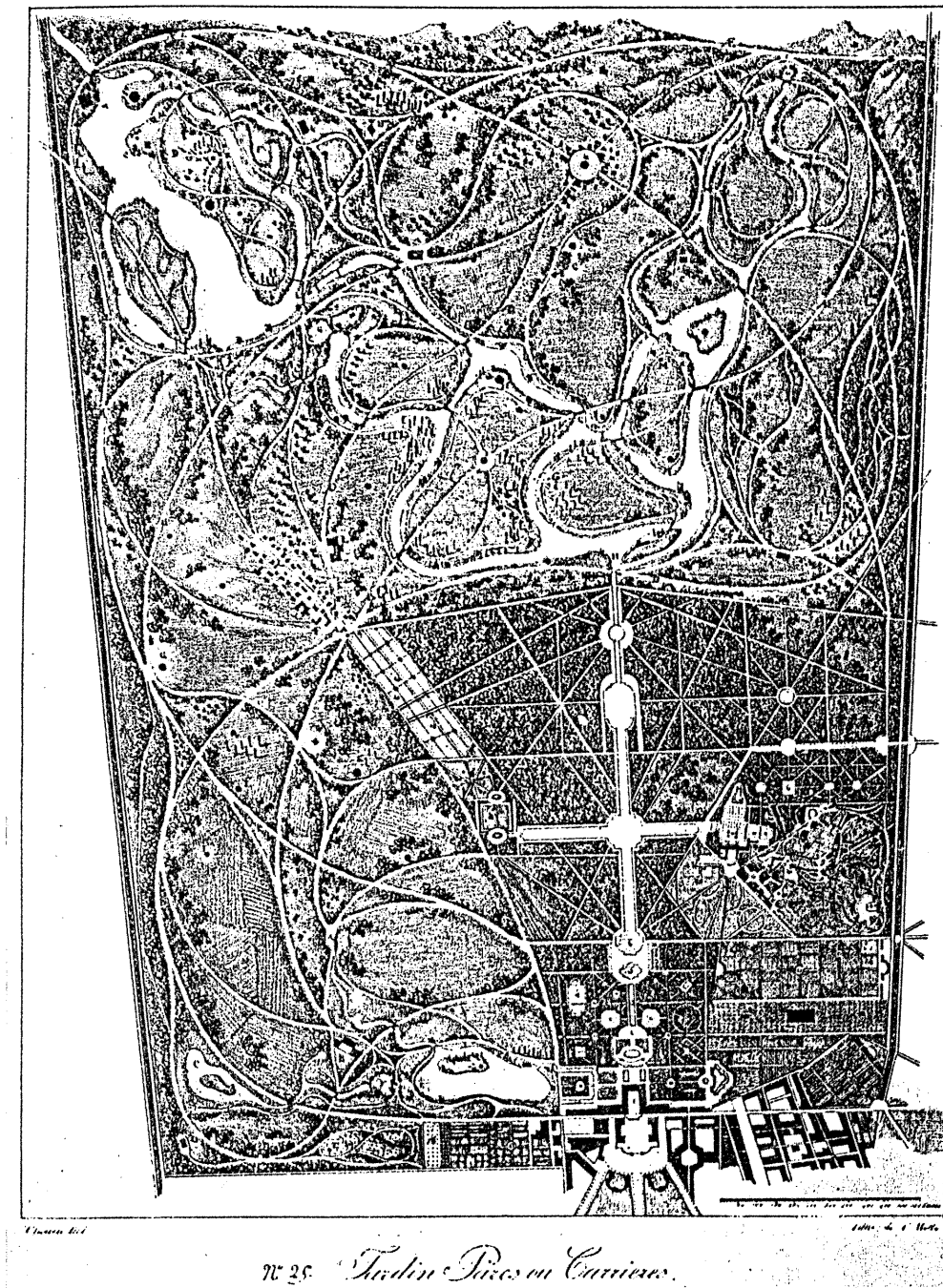


Fig. 37: Proposition par Gabriel Thouin pour l'aménagement des Jardins de Versailles.

divinités. Les statues ainsi érigées sont en fait des sacrifices qui permettent aux mortels de vivre en harmonie avec le monde divin:

« «Sacrifice» vient du latin *sacer* (sacré) et *facere* (faire). Le mot sacrifice signifie donc qu'une chose est faite sacrée. Cette chose, c'est l'objet que le peuple offre aux esprits ou aux dieux. Le sacrifice abolit la frontière entre les mondes visible et invisible. » (21)

Ce sont donc les statues qui permettent le lien Homme/Esprit et qui sont le symbole de l'éternité divine en opposition aux végétaux qui représentent l'éphémérité de la vie humaine dans le cosmos.

On se souvient que:

« La conception de ces jardins [du CCA] repose sur deux notions: l'évocation du site comme schème urbain et la spécificité formelle de l'art du paysage comme texte parallèle. » (22)

Le Jardin a été réalisé comme un fragment de texte urbain qui fait état de la spécificité urbaine montréalaise; il s'inscrit également dans l'histoire de l'art du paysage, ce qui permet l'inscription de ce fragment urbain montréalais dans l'histoire de l'architecture par l'enceinte du musée.

21 VAN PELT, Robert-Jan. Loc. cit. p.39.

22 CHARNEY, Melvin. Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 1991. p.184.

Les colonnes symboliques s'inscrivent ainsi dans la tradition de l'art des jardins mais elles reflètent également la spécificité montréalaise, puisqu'elles sont l'écho du paysage urbain montréalais. Mais comme le mentionne Robert-Jan Van Pelt dans son article *A l'intérieur de la cité souffrante* (23), ces colonnes sont en fait des totems. A la sculpture "classique", Charney a préféré le totem, cette figure issue de la culture amérindienne à signification largement symbolique. Le *Petit Robert* (édition 1981) nous en donne la définition suivante:

TOTEM: animal (quelquefois végétal, et très rarement chose) considéré comme l'ancêtre et par suite le protecteur d'un clan, objet de tabous et de devoirs particuliers.

Le **TOTEMISME** étant: l'organisation sociale, familiale fondée sur les totems et leur culte (*Petit Robert*, éd. 1981).

Le totem est donc un objet de culte, originaire de la civilisation algonquine, où sont superposées plusieurs figures mythologiques, la plus élevée étant la plus mythologique. Le totem fait donc appel à une lecture verticale.

Chaque colonne du Jardin, bien qu'elle soit un élément d'un discours narratif horizontal qui débute à la *colonne un* et se termine à la *colonne onze*, est aussi un totem qui se lit du bas vers le haut. Ainsi:

23 VAN PELT, Robert-Jan. *Loc. cit.* p.41.

La colonne un est le totem de l'ère industrielle contemporaine qui dénote un rationalisme radical. A la base, les maisons ouvrières, dominées par une cheminée à l'image de celles des camps nazis, à l'intérieur de laquelle se retrouve un obélisque - figure de l'Antiquité -. Vernaculaire, classicisme et rationalisme contemporain sont ainsi superposés.

La colonne trois est le totem du vernaculaire représenté par la maison urbaine montréalaise et ses transformations. Le vernaculaire représente l'élément "nature" d'un rapport Nature/Culture que nous commenterons ci-après. Ce totem est également à l'image de la ville ancienne.

La colonne quatre est le totem de la Culture moderne qui s'oppose à la *colonne trois*. Comme nous l'avons déjà mentionné, la *colonne trois* est à l'image d'une évolution "naturelle" de la maison urbaine, tandis que la *colonne quatre* est à l'image d'une évolution "obligée", imposée par la volonté humaine. En ce sens, la *colonne quatre* est l'élément "culture" du rapport Nature/Culture qui reflète la supériorité de l'homme sur la Nature dominée, manipulée.

La colonne cinq est le totem de la modernité symbolisée par les plans libres et inclinés du Stijl, résultat de l'abandon des murs porteurs initié par la structure Domino de Le Corbusier. Cette figure est à l'image du principe de la *Tabula Rasa* qui libère l'architecture de son passé, de son histoire.

La colonne six est le totem d'une architecture vernaculaire, naturelle, associée, cette fois-ci, à la ville nouvelle. A la base de la colonne, les mêmes maisons ouvrières qu'à la *colonne un*, dominées par la figure des silos à grains, aujourd'hui démolis. Les silos, produits d'une architecture industrielle vernaculaire, sont également à l'image d'une géométrie, d'une morphologie faite de formes pures qui s'imposent à toute architecture, au-delà de la



Fig. 38: Silos à grains du port de Montréal.

raison "cultivée", à la manière d'une force naturelle (Fig. 38).

La colonne sept est le totem de la Culture classique dominée par les formes de l'architecture de l'Antiquité.

La colonne huit est le totem qui représente le pouvoir des institutions religieuses qui ont dominé le monde ouvrier jusqu'au milieu du XXe siècle. Encore une fois, à la base de la colonne, les maisons ouvrières; par-dessus, la représentation d'une église de quartier et, tout en haut, le prototype, dans sa plus simple expression, de la maison, premier indice d'un ordre à établir.

La colonne neuf est le totem qui pourrait représenter l'agriculture religieuse contemporaine. Opposée à la *colonne huit*, elle

symbolise la disparition d'une culture religieuse, phénomène propre à notre époque. Par contre, comme je l'ai déjà mentionné, elle peut se lire dans la séquence des *colonnes quatre et sept* où elle serait l'élément "futur", à venir, d'un *continuum* passé-présent-futur - une séquence thèse-antithèse-synthèse -, le passé étant la structure Domino, à laquelle fait suite un temple classique, prolongement des formes classiques de la Renaissance dans le présent par lequel on ré-introduit l'aspect historique abandonné par les modernistes; la *colonne neuf* est l'élément futur, en attente d'une architecture à venir.

La *colonne dix* est le totem de l'industrie des villes nouvelles. Alors que la *colonne un* est à l'image du rationalisme occidental dont les camps nazis sont l'exemple le plus probant, la *colonne dix* nous rappelle la suprématie, le pouvoir du monde industriel qui a supplanté celui de l'Eglise. La référence est locale - comparativement à la cheminée de la *colonne un* - puisque cette colonne est l'écho du cylindre de la tour de production de la Stelco, une fonderie qui s'est installée rue Notre-Dame en 1857.

La *colonne onze* est le totem dédié à l'Architecture: il expose les éléments d'une architecture re-définie. Le fronton est une figure classique - opposée aux figures de Stijl - par laquelle l'Histoire, essentielle à toute architecture, est ramenée dans un *Hic et Nunc*. La chaise, dont on utilise le prototype, est la métaphore de la race humaine; elle symbolise également la hutte primitive de Laugier qui représente le premier geste d'objectivation radical, planifié, d'une appropriation de la Nature par l'homme (Fig. 39). La hutte primitive symbolise le passage "naturel" d'une Nature à une Culture; elle est la représentation symbolique du temple idéal. Cette chaise soutient, élève, sacrifie le prototype de la demeure. Le banal, l'ordinaire, produit d'une expérience sociale vernaculaire, accède ainsi au statut éternel. Tout comme dans la *colonne un*, vernaculaire, classicisme et rationalisme contemporain sont réunis, mais l'ordre dans lequel ils



Fig. 39: La Hutte primitive.

sont présentés a changé. Le vernaculaire, à la base de la colonne un, est maintenant le point le plus haut. Il devient "chose sacrée", supporté par l'image du rationalisme contemporain symbolisé par la chaise, ces deux éléments étant en état d'équilibre avec le fronton qui représente l'ordre classique.

Tous ces totems, on le voit bien, fonctionnent comme des références recomposées à échelle réduite (sorte de maquettes).

2.7 LES OPPOSITIONS

Grâce au travail de Louis Marin sur l'utopie, nous avons vu comment la pratique utopique réussissait, en recréant un monde idéal autonome, à apporter une critique de la société dont elle est la synthèse. L'utopie permet aussi de confronter les contradictions d'une société; en positionnant ces contradictions, elle permet leur résolution.

Nous avons également établi un parallèle entre la pratique utopique et le mythe qui fonctionnent de la même façon. Tous deux révèlent les oppositions, voire les aliénations, d'une société; par eux, cette société s'exteriorise et solutionne ses contradictions. Enfin, utopie et mythe fonctionnent selon des plans et niveaux multiples.

Le Jardin du CCA est un système de représentation qui, comme nous l'avons vu, fonctionne selon les mêmes schèmes que ceux de l'utopie ou du mythe. C'est un lieu où histoire, culture, critique sociale sont superposées. Il possède également deux axes de lecture: un axe chronologique, qui est celui de son expression linéaire; l'axe a-chronique, ou vertical, est celui de la logique qui le structure dans l'espace et par lequel sont mises en relation les contradictions à la base du discours qu'il propose.

. *Nature/Culture*

Un des thèmes que fait ressortir notre analyse est le rapport Nature/Culture, une constante dans l'histoire des jardins. Que ce soit à travers une relation dominant/dominé ou à travers une relation d'égalité, Nature et Culture font partie de l'art du paysage.

Ce rapport est tout d'abord présent au niveau de la lecture horizontale que l'on peut faire du Jardin. En introduisant L'Arcade dans le Jardin, Charney intègre dans le milieu naturel des végétaux un élément architectural, donc de Culture. De plus, cela permet de faire du Jardin une partie intégrante de la villa/musée; le Jardin est le prolongement du CCA. Autrement, il aurait été une annexe du CCA destinée à la promenade. Avec l'Arcade, Charney réalise la pénétration réciproque, l'union Nature/Culture.

Ce rapport est également présent au niveau de l'axe vertical du Jardin que proposent les colonnes. La rangée de colonnes située le plus au sud (*colonnes un, trois, six, huit, dix*) - hormis la *colonne onze* qui est la résolution des contraires dialectiques des du discours - fait appel à l'élément Nature. Ces colonnes exposent le vernaculaire montréalais, la "campagne environnante" sur laquelle le Jardin s'ouvre. Etant un jardin urbain, le tissu de la basse ville est au Jardin du CCA ce que le paysage sauvage environnant des jardins italiens de la Renaissance était aux villas situées en pleine campagne.

Les *colonnes quatre, cinq, sept et neuf*, situées dans la deuxième et troisième (*colonne cinq*) rangées - écho de la première -, sont le reflet de l'élément Culture du rapport Nature/Culture. Elles font état de la volonté de l'homme de façonner, ou contrôler, la Nature (le vernaculaire) pour imposer un ordre obligé, a-

naturel. Que ce soit par le biais de la structure Domino de Le Corbusier - transposition forcée d'une architecture vernaculaire - ou l'ordre imposé par la figure du temple classique, ce qui est ici exprimé, c'est la manipulation de la Nature par l'homme, sa volonté de dominer, une façon de cultiver la Nature et d'imposer un retour à l'ordre.

Les silos représentés à la *colonne six* sont l'élément connecteur qui permet de passer de l'un à l'autre. Issus d'une architecture vernaculaire américaine, les silos ont également servi d'exemple à Le Corbusier pour l'item *Volume*, qui traite de morphologie, dans son traité *Vers une architecture*, associé au Mouvement Moderne. La *colonne huit* complète cette chaîne: les colonnes de ce temple grec - le silo et le temple ayant été rapprochés par Le Corbusier dans son énoncé sur les formes pures, vraies - sont la réplique des cylindres des silos de la *colonne sept*.

La résolution de ce rapport Nature/Culture nous est donnée à la *colonne onze*, édifiée à l'image d'une balance, où l'ordre classique (la Culture), représenté par le fronton, se trouve en état d'équilibre avec le vernaculaire (la Nature) représenté par le prototype de la maison. L'élément connecteur est la chaise, représentation analogique de la hutte primitive de Laugier, première rationalisation humaine de la Nature, rationalisation que l'on peut qualifier de "naturelle":

« Cette cabane (la référence vitruvienne à une architecture en bois est évidemment centrale ici [...]), il faut la voir comme un acte primitif, comme un mythe de fondation et de genèse depuis une origine fruste jusqu'à la civilisation dont nous représentons, Occidentaux, le parangon. Cette cabane, c'est le passage *sans rupture* d'une Nature (vierge ou adamique puisque non travaillée) à une Culture; d'un donné providentiel à un artefact construit de main d'homme, par nécessité «climatique».

C'est donc un premier contrat, heureux, vrai,

«naturel» (concept à la fois trouvé et construit). Tout le XVIIIe siècle européen (italien, français, anglais) est saturé imaginairement par cette cabane comme don, depuis J. F. Blondel, Algarotti, Laugier - bien sûr - qui en est le premier zélateur, jusqu'à Quatremère de Quincy au début du XIXe siècle, même si ce dernier en dénie la vertu de «type[...]». De fait, cette cabane primitive est devenue, comme référence, l'équivalent du temple idéal au Quattrocento. » (24)

. *Figure/Fond*

L'aménagement du Jardin inverse l'ordre du rapport Figure/Fond qu'on a l'habitude de voir, c'est-à-dire un rapport où le site naturel sert de fond à la figure architecturale. Dans ce jardin, c'est l'inverse. La ville, le tissu urbain, le Centre Canadien d'Architecture servent de fond au Jardin, au site végétal. Le site, qui était un trou, une mini carrière, a été "inversé" dans sa forme, se positionnant au-dessus de la ville environnante en tant que belvédère.

. *Vie/Mort*

Le rapport Vie/Mort est d'abord introduit par l'aménagement d'un jardin mixte où l'on retrouve des éléments de la nature et des éléments architecturaux. Les végétaux représentent les cycles de la naissance et de la mort. Les plantes, les arbres, les fleurs suivent le cycle des saisons, analogie à celui de la naissance et de la mort; tout comme l'homme, ils sont des êtres passagers et

24 BOUDON, Pierre. Le paradigme de l'architecture. Ed. Balzac, coll. L'univers des discours, Candiac. 1992. p. 183.

mortels. L'Arcade, faite de béton, représente l'éternité. A l'inertie de la pierre est opposée la vie des végétaux.

Les colonnes, de par leur caractère sacré, sont, elles aussi, à l'image de la vie éternelle. Ainsi, les silos de la *colonne six*, aujourd'hui démolis, sont pour ainsi dire "ressuscités". En fait, chaque figure qu'exposent les colonnes est immortalisée.

A la *colonne onze*, la maison est ainsi signifiée en tant que "permanence" (au sens où Rossi l'entend) au même titre que le fronton. On reconnaît les deux permanences que Rossi a nommées: la résidence et le monument. Tous deux sont des faits urbains, points charnières dans la ville, éléments catalyseurs et structurants de l'architecture urbaine.

. *Ville Ancienne/Ville Nouvelle*

En plus de résumer l'art des jardins et d'être un fragment de texte urbain qui fait état de la spécificité montréalaise, le Jardin du CCA est une critique de la pratique architecturale du XXe siècle. Le débat Ville Ancienne (le vernaculaire, l'architecture classique) versus Ville Nouvelle (la modernité) est repris.

Le discours autour de la Ville Ancienne nous est présenté de deux façons. En utilisant tous les éléments typiques, propres à l'art des jardins, tels la fabrique, le pré... etc, Charney cherche à restaurer le paysage du XVIIIe siècle. *Secundo*, la ville ancienne est également représentée par l'ordre classique et l'architecture vernaculaire supportés par les colonnes.

A cela s'oppose la Ville Nouvelle, à laquelle est associé le discours de la modernité, dont Charney fait le procès par le biais du récit narratif des colonnes. La modernité, représentée par les *colonnes quatre et cinq*, traduit un désordre grandissant. A

l'ordre et l'équilibre qui se dégagent de la *colonne trois*, est opposé le déséquilibre du *De Stijl Dansant*, déséquilibre amorcé à la *colonne quatre* dont le pilier est scindé en deux, comme les deux jambes d'un être humain en perte d'équilibre.

La *colonne onze*, celle du jugement, condamne cette modernité qui n'apparaît pas dans les éléments qui sont représentés en état d'équilibre (le vernaculaire, le rationalisme et l'ordre classique), éléments qui sont le point de départ, les bases d'une nouvelle définition d'une architecture à faire. La *colonne onze* est, en effet, l'élément qui nous projette dans l'avenir, le point de départ d'un nouveau commencement. A l'image de la balance du jugement des âmes, la *colonne onze* est le purgatoire qui sépare enfer et paradis.

2.8 L'ARCHITECTURE RE-DEFINIE

Cette analyse nous fait voir à quel point le travail de Charney est structuré. D'apparence insolite ou fantaisiste au premier abord, le Jardin du CCA affiche un savoir, pas évident pour tout le monde, sur la culture savante qu'est l'architecture. Aucun élément gratuit ou superflu dans ce jardin. Chaque élément est un signe qui a sa propre autonomie dans le rapport significatif qu'il entretient avec lui-même, et qui s'intègre dans une chaîne sémantique où chaque signe s'explique par rapport aux signes qui l'entourent. Nous sommes donc en présence de différents niveaux de lecture qui s'explicitent les uns les autres.

A travers cet exercice, se dégagent les principes, les bases d'une architecture re-définie. Un nouveau paradigme, fondé sur trois éléments, se dessine; une trinité, symbolisée par la hutte primitive, l'ordre classique et la maison. Sont associés à ces figures: un geste humain, première rationalisation "naturelle" de

la Nature, un lien Nature/Culture harmonieux, qui serait à l'origine de l'architecture; l'ordre (en opposition au désordre qu'a provoqué la modernité) que permettent des formes architecturales issues d'une géométrie faite de formes pures qui s'imposent d'elles-mêmes à la raison, d'une façon naturelle (l'iconographie qui correspond à cet ordre, dans l'Antiquité, est l'image du temple grec; sa transposition contemporaine est l'image des silos); l'architecture vernaculaire, celle du banal, de l'ordinaire, qui découle d'une logique et d'une volonté sociale primaire.

Trois éléments s'équilibrent l'un l'autre. Ces trois choses "faites sacrées" qu'expose la colonne onze nous donnent la morale, la sanction, du discours proposé par le Jardin, une morale qui prend la forme de la trinité de la doctrine chrétienne où sont réunis le monde du sacré et de l'éternité (le fronton), le monde de l'homme (la chaise) et le monde de la nature (la maison) comme s'ils ne formaient qu'un:

« Le caractère unique de l'expérience extatique c'est de faire voir et appréhender à l'initié les choses d'un point de vue divin et, par conséquent, de lui faire voir et sentir comment le monde des esprits, le monde de l'homme et le monde de la nature sont tout à fait un par essence, bien que différents en apparence [...]. » (25)

CONCLUSION

« La ville utopique n'est pas une idée à réaliser, un devoir être, un projet, même scientifique, de ville. C'est, dans le milieu de l'imaginaire, la fiction des conditions de possibilité de l'architecture urbaine, et c'est pourquoi on ne les trouvera pas exposées dans la figure que la pratique utopique modèle, comme la Ville Cosmique, mais dans sa réécriture analytique, dans le travail qu'un autre discours fera effectuer à ce modèle et dans les énoncés qu'il a produit. » (1)

Notre travail nous a permis de voir que le Jardin du CCA est un texte construit. Il est la représentation, l'iconographie de concepts théoriques. Cet ensemble agit comme un système cohérent par lequel sont établis des rapports d'où émerge le sens de l'oeuvre. Le sens du texte est comme une diagonale qui traverse l'oeuvre; le sens est donné par l'ensemble diagrammatique des lectures du texte dans son système pluriel.

Le Jardin du CCA est un fait urbain, un point charnière. C'est l'élément "présent" d'un *continuum* passé-présent-futur. Il fait état d'une Mémoire qui se traduit non pas par des formes ou des objets, mais plutôt par des principes d'organisation, des règles universelles qui permettent d'organiser un concept et de le mettre en forme. Ces principes, lois ou règles d'architecture, qui guidaient les Anciens et dont les formes classiques sont la trace, sont "déterrés" et projetés dans un futur.

Le Jardin est également le trait d'union entre un lieu

1 MARIN, Louis. Op. cit. p. 330.

spécifique qui possède ses particularités géographiques, son histoire, et le monde, la société, l'Histoire. Microcosme et macrocosme sont ainsi conjugués.

Le Jardin propose une structure urbaine faite d'architecture domestique, vernaculaire - la Nature -, d'architecture civile, institutionnelle - la Culture - et d'architecture sacrée - la divinité - disposée selon la logique d'une trame.

A une époque où le débat entre modernisme et post-modernisme est encore bien présent, un autre discours fait surface. Ce discours est axé sur les notions de patrimoine et de tradition. Cependant, ce qui y est véhiculé, et c'est là qu'il se dissocie du courant post-moderniste, ce n'est pas la *mimesis* des figures classiques, c'est la recherche de "principes régulateurs", de solutions universelles et a-temporelles pour organiser l'intellect et dont le résultat formel varie d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre. Il ne s'agit pas de répéter le passé mais de retracer un certain vocabulaire de base, des principes dont les formes construites sont les traces.

La représentation architecturale serait donc un système d'opérations symboliques qui révèlent les principes d'une pratique qui permet de formaliser un discours politique, social, culturel ce qui est l'essence même du patrimoine que la modernité ignore. L'engouement que l'on connaît présentement pour le patrimoine ne devrait pas être simplement compris comme un rappel nostalgique des formes anciennes. C'est plutôt les lois architecturales qu'elles révèlent qu'il faut restaurer. Ces mécanismes identifiés, l'architecture devient une mise en scène qui peut permettre toutes sortes de formes et fonctions qui évoluent et se transforment avec le temps.

L'architecture, comme concept, est un mode opératoire "hors lieu", "hors temps", qui traverse l'Histoire, qui agit comme

quelque chose de permanent et qui permet de construire un monde en perpétuelle évolution.

A la déconstruction globale qui semble s'installer dans nos grandes villes, pourquoi ne pas opposer un projet global, culturel et politique, un projet de reconstruction des Arts et de l'Architecture - que la modernité a morcelés - comme un système de communication et de représentation? Voilà peut-être le défi des architectes aujourd'hui: retrouver l'idée artistique de l'architecture, celle qui donne à la construction une valeur sémantique et mémoriale.

Annexe:
un petit mot sur Melvin Charney

Diplômé de l'Université de Yale, Melvin Charney enseigne actuellement l'architecture urbaine à l'Université de Montréal. Il a cependant enseigné dans plusieurs écoles, publié et donné nombre de conférences sur son oeuvre. Il est principalement connu pour ses installations, pour la plupart temporaires, qui sont en fait des commentaires sur la ville prise comme métaphore:

« Pour Melvin Charney, la ville est un foyer de connaissance, une « encyclopédie » où l'architecture devient la représentation métaphorique des êtres humains.

(1)

La pratique de Charney est non conventionnelle, c'est-à-dire qu'elle ne dépend pas du marché immobilier et qu'il ne produit pas des dessins d'exécutions en vue de soumissions:

« Melvin Charney a délaissé les sentiers battus de la pratique pour agir de façon plus percutante sur les dimensions spatiale et temporelle de l'architecture, sur la façon dont elle s'articule et s'organise dans la mémoire. » (2)

Ses représentations font état d'un art qui met en jeu l'architecture, d'un travail sur la ville comme objet du discours architectural. En fait, le travail de Charney est un perpétuel commentaire sur la ville, une lecture de la société et une

1 LATOUR, Alessandra. Objet et objectivation de l'architecture, dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. CCA, Montréal, 1991. p. 14.

2 C. PHILLIPS, Patricia. Théâtre de l'architecture, édification de la mémoire, dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. CCA, Montréal, 1991. p. 19.

réflexion sur la culture. Il propose une lecture plurielle de la ville où art, social et politique sont intimement liés. Charney a développé une position critique sur la ville contemporaine quand il a constaté que l'architecture moderne, au lieu de construire les villes, procédait à leur destruction systématique. C'est ainsi que:

« Les questions de l'apparence, de la forme et du signe [l']...ont amené aux problèmes de la spécificité et du contexte: au lieu, à la mémoire et à la ville. [Il a]...commencé à [s']...intéresser aux choses construites sur les plans spéculatif et conceptuel. » (3)

L'oeuvre de Charney provoque et questionne; il utilise l'architecture pour susciter de nouvelles rencontres et interrogations. Il propose un nouveau type d'architecture, une architecture re-définie qui est politique et documentaire, réelle, matérielle et éphémère.

Pour créer son art, il procède par " enquête visuelle ", par exploration, de manière à faire ressortir le rôle social de l'architecture et l'importance de l'histoire dans la trame urbaine, de manière à mettre à jour des vérités cachées, des traces qui sont le témoin de l'existence d'un site donné. Il définit ainsi l'architecture comme quelque chose d'emblématique qui affecte l'expérience et la mémoire. L'architecture est étudiée en tant qu'acte, une série d'activités esthétiques où sont remises en question les conventions de la pratique architecturale

3 CHARNEY, Melvin. Une entrevue avec Melvin Charney, 12 mars 1991 (Phyllis Lambert), dans *Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. CCA, Montréal, 1991. p. 26.

conventionnelle.

L'oeuvre de Charney peut également être définie comme une forme de théâtre puisque ses constructions mettent en scène les éléments d'une architecture faite de signifiants présentés selon un schème narratif. Comme il l'a dit lui-même lors d'une entrevue accordée à madame Phyllis Lambert, discours narratif et stratification du sens sont deux éléments qui constituent la base de son oeuvre :

« L'élément narratif et la stratification du sens sont l'oeuvre. De la même façon, l'«histoire» - l'oeuvre en tant que fiction - constitue aussi l'oeuvre. Les architectes affirment résoudre des problèmes; je n'ai pas cette prétention. Et je n'étudie pas un emplacement, pas plus que je n'élabore un concept sur papier, comme le ferait un architecte. Le sens du lieu est au coeur de l'oeuvre, mais il fait partie d'une dialectique, il n'est pas un déterminant. La signification de l'oeuvre est évidente, surtout, dans le processus qui l'engendre, elle n'émane pas de l'oeuvre, c'est l'oeuvre.

Je parle d'une oeuvre et j'écris sur elle, je la dessine pour apprendre comment l'évoquer dans un dessin. J'adapte un dessin à partir d'un autre dessin. Je prends des photos et les transforme. J'efface des photos en dessinant ou en peignant directement dessus. Je construit un dessin ou j'exécute une construction pour dessiner l'oeuvre comme une construction. » (4)

Charney arrive ainsi à révéler la complexité et l'ironie du langage architectural qui peut à la fois représenter l'innocence et la culpabilité, la nudité et la pudeur, la conscience du passé et la présence au coeur de l'actuel.

Autre caractéristique du travail de Charney: *l'éphémère*. La

4 Ibidem. p. 29.

plupart de ses constructions ont été temporaires. Ce n'est qu'en 1982, avec le monument canadien pour les Droits de la personne, qu'il réalise une installation permanente. Suivra ensuite le Jardin du CCA en 1986. Ces deux réalisations donnent une autre dimension à l'oeuvre de Charney, celle de "l'appropriation permanente de sites publics dans la ville". Les installations temporaires de Charney sont, en quelque sorte, les éléments d'un paradigme pour une re-définition de l'architecture, et elles démontrent la possibilité du fait architectural comme permanence dans une trame urbaine en constante mutation. Avec ses installations - représentations qui se situent entre le dessin et l'édifice -, Charney réalise des constructions architecturales qui sont en fait des « positions ». Lorsqu'en 1976, il réalisa *Corridart: Les Maisons de la rue Sherbrooke*, il a reproduit en image miroir des maisons de pierres grises sur un coin de rue laissé vacant suite à une démolition qui devait être remplacée par un bâtiment attaché à une institution publique, mais qui ne fut jamais construit. Le projet voulait dénoncer ce genre de démolition " préventive " et, ironie du sort, l'administration municipale ordonna le démantèlement de la construction, ce qui n'a fait que renforcer l'essence, l'idée conceptuelle du projet. En interdisant l'exposition, la Ville de Montréal a justifié l'événement et a donné raison à Charney, puisqu'elle répétait l'erreur commise, quelques années auparavant, sur les vraies bâtisses, que Charney dénonçait.

Réactionnaire?... L'oeuvre de Charney est plutôt un travail de recherche, un questionnement, une remise en question des normes établies:

« Son oeuvre n'est pas un refuge loin de la réalité, mais bien une autre façon d'utiliser l'espace et la forme, les organes de l'architecture, pour appréhender une vie changeante et polyvalente. L'oeuvre de Charney traite de ce que l'architecture est devenue, de ce qu'elle a été, de ce qu'elle pourrait redevenir pour les villes et leurs habitants. Elle prend en compte les remises en

question, les débats et le potentiel iconique de toutes les formes architecturales dans la création d'environnements sociaux et politiques. » (5)

Son travail pose les questions de la forme, de la nature du signe en architecture; il aborde les problèmes de la spécificité, du contexte, du lieu, de la mémoire, de l'histoire et de l'urbain. « La vision de Melvin Charney perpétue l'altérabilité du passé - et du présent- dans des espaces qui évoquent la fluidité des dimensions historique, psychique et morale de toute architecture.» (6)

5 C. Phillips, Patricia. Loc. Cit. p.24.

6 Ibidem. p. 24.

Remerciements

J'aimerais remercier M. Pierre Boudon qui a dirigé et assisté l'auteur lors de cette recherche, et dont les conseils ont permis de mener à terme ce travail.

Je tiens également à remercier Sophie Charlebois et Simon Péloquin qui ont bien voulu relire ce travail et y apporter leurs commentaires.

Bibliographie

. Articles, catalogues, revues:

ARQ, ARCHITECTURE QUEBEC no 47: Le Centre Canadien d'Architecture, CCA, The Canadian Center for Architecture. Montréal, février 1989.

BARTHES, Roland. Éléments de sémiologie, repris dans *L'Aventure sémiologique*. Ed. du Seuil, Paris, 1964.

BOUDON, Pierre. L'Architecture des années 30, ou l'inversion des signes, dans *Masses et Cultures de masse*. Sous la direction de R. Robin, éd. Ouvrières, Paris, 1991.

BOUDON, Pierre. La déclinaison du paysage. Texte dactylographié.

BOUDON, Pierre. Plan + coupe + élévation, dans *Silo: L'autre, Le Corbusier*. Université du Québec à Montréal, Montréal, automne 1990.

Centre Canadien d'Architecture: Architecture et Paysage. Sous la direction de Larry Richards, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1989.

La ville: nouvelles réalités, nouveaux espaces, nouvelles pratiques. Revue de l'aménagement no 8, numéro spécial 25e anniversaire de la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal, Montréal, 1993.

Melvin Charney: A Lethbridge Construction. Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 1986.

Paraboles et autres allégories: L'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990. Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1991.

Ville, Métaphore, Projet: Architecture Urbaine à Montréal, 1980-1990. Ed. du Méridien, Montréal, 1992.

. **Ouvrages collectifs:**

CASTEX, Jean, CELESTE, Patrick, PANERAI, Philippe. Lecture d' une ville: Versailles. Ed. du Moniteur, coll. Architecture "Etudes", Paris, 1979.

CHOAY, F., BAIRD, G., BANHAM, R., VAN EYCK, A., FRAMPTON, K., RYKWERT, J., SILVER, N. Le sens de la ville. Ed. du Seuil, Paris, 1972.

Le Petit Robert. Dictionnaire LE ROBERT, Paris, 1981.

. **Ouvrages individuels**

BARTHES, Roland. S/Z. Ed. du Seuil, coll. "Tel quel", Paris, 1970.

BENEVOLO, Leonardo. Histoire de la ville. Ed. Parenthèses, Roquevaire, 1983.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capitale du 19e siècle, Le Livre des Passages. Ed. du Cerf, Paris, 1989.

BOUDON, Pierre. Le paradigme de l'architecture. Ed. Balzac, coll. L'Univers des discours, Candiatic, 1992.

- CHOAY, Françoise. L'Allégorie du Patrimoine. Ed. du Seuil, Paris, 1992.
- CHOAY, Françoise. L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie. Ed. du Seuil, coll. Points, Paris, 1965.
- FRAMPTON, Kenneth. L'Architecture Moderne: une histoire critique. Philippe Sers, Paris, 1985.
- GRIMAL, Pierre. L'Art des Jardins. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, Paris, 1954.
- HAMON, Philippe. Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle. Librairie José Corti, coll. Rien de commun, Mayenne, 1989.
- HAMON, Philippe. Introduction à l'analyse du descriptif. Classiques Hachette, coll. Langue Linguistique Communication, Paris, 1981.
- HAMON, Philippe. Littérature et architecture. Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 1988.
- HOWARD ADAMS, William. Les Jardins en France, Le rêve et le pouvoir, 1500-1800. L'Equerre, Fontenay-sous-Bois, 1980.
- LAUGIER, Marc-Antoine. Essai sur l'architecture, Observations sur l'architecture (1754). Ed. Pierre Mardaga, Liège, 1979.
- LE CORBUSIER. Vers une architecture (1923). Ed. Arthaud, coll. de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1977.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Anthropologie structurale. Ed. Plon, Paris, 1958.

- MARIN, Louis. Utopiques: Jeux d'espaces. Ed. de Minuit, coll. Critiques, Paris, 1973.
- POETE, Marcel. Introduction à l'urbanisme. Ed. Anthropos, coll. Société et Urbanisme, Paris, 1967.
- QUATREMERE DE QUINCY. De l'imitation: 1823. Ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980.
- ROSSI, Aldo. L'architecture de la ville. Livre & Communication, Architectures, Paris, 1990.
- SITTE, Camillo. L'art de bâtir les villes: l'urbanisme selon ses fondements artistiques. Ed. du Seuil, Paris, 1981.
- THEURILLAT, Jacqueline. Les Mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance. Ed. Vilo Paris, Aux Trois Anneaux, Genève, 1973.
- VERCELLONI, Virgilio. Atlas Historique des Jardins Européens. Hatier, Paris, 1991.
- VENTURI, Robert. De l'ambiguïté en Architecture. Dunod, Paris, 1973.
- WAGNER, Otto. Architecture moderne et autres écrits. Ed. Pierre Mardaga, coll. Architecture + recherche, Liège, 1980.